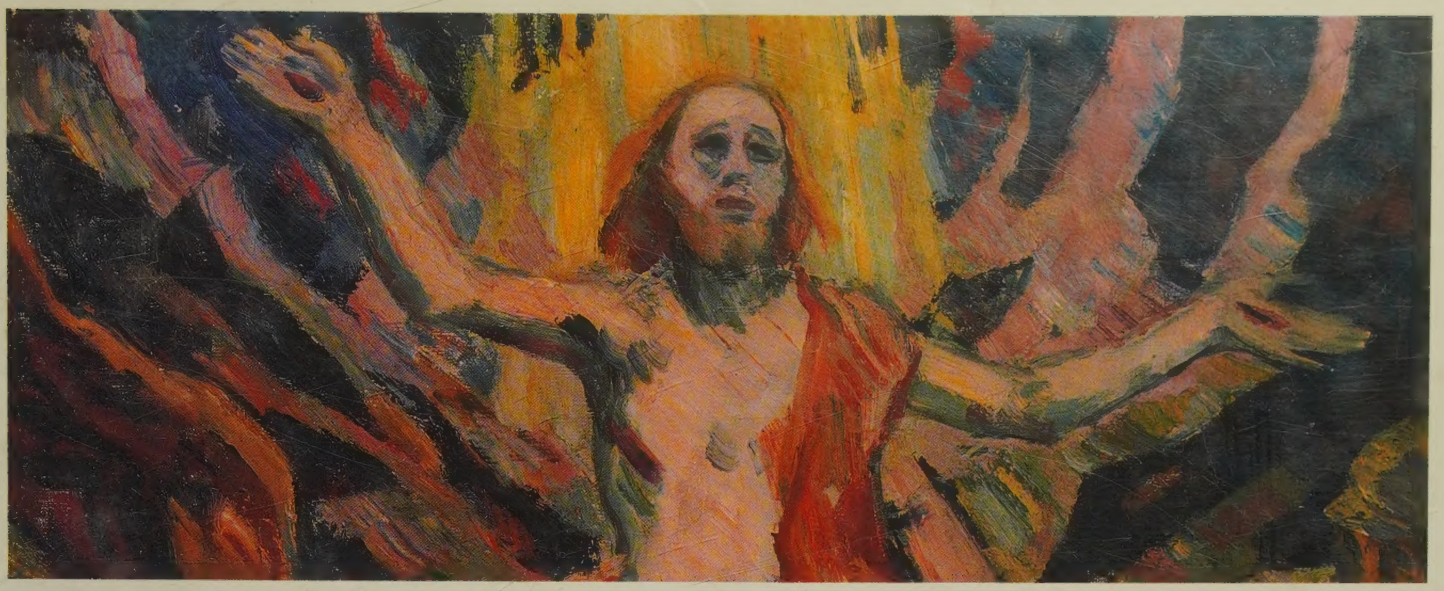
»München leuchtete«



Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst

in München um 1900

Prestel

»München leuchtete«

Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900

Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster

408 Seiten mit 48 Farbtafeln
und 454 einfarbigen Abbildungen

Thomas Manns oft zitiertes und ebenso oft mißverstandenes Wort »München leuchtete« bezieht sich auf einen religiös begründeten Bildersturm gegen die Münchner Salonmalerei um 1900. Was der Dichter in seiner Erzählung »Gladius Dei« von 1902 mit Ironie beschreibt, war das hellsichtige literarische Vorspiel zu einer wenig später wirklich eingetretenen Erneuerung der Kunst in München aus religiöser Neubesinnung. Der Bogen dieser Erneuerungsbestrebungen reicht von der Beuroner Kunstschule über den Einfluß der Nabis bis zum Blauen Reiter. Im Schnittpunkt zwischen Tradition und Neuorientierung steht das Werk von Karl Caspar (1879-1956). Es ist der einzigartige Versuch, die überkommenen christlichen Bildinhalte und -formen mit der Entwicklung der modernen Kunst zu versöhnen.
Der Band bietet mit Beiträgen namhafter Kunsthistoriker, Historiker und Literaturwissenschaftler einen hervorragenden Einblick in die vielschichtigen Probleme von Religiosität und Kunst im Kirchenraum Münchens zwischen 1880 und 1940, sowie einen Überblick über Werk und Wirkung Karl Caspars. Während sein Œuvre mit 70 Gemälden belegt wird, umfaßt das begleitende Panorama seiner Zeitgenossen unter anderem Werke von Becker-Gundahl, Böcklin, Corinth, Denis, Diez, Firle, Fugel, Gauguin, Gebhardt, van Gogh, Herterich, Hodler, Kandinsky, Khnopff, Lenz, Liebermann, Löfftz, Marc, Marées, Marr, Max, Schiestl, Schinnerer, Slevogt, Stuck, Thoma, Trübner, Uhde, Verkade und Weisgerber.

Prestel-Verlag München

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchenleuchtete0000karl

»München leuchtete«

»München leuchtete«

Karl Caspar
und die Erneuerung christlicher Kunst
in München um 1900

Herausgegeben
von
Peter-Klaus Schuster

Prestel

B.. 67570
N6867
.S38
gto.
MARYLAND INSTITUTE COLLEGE
OF ART, LIBRARY
1400 CATHEDRAL STREET
BALTIMORE, MARYLAND 21201

Die Ausstellung
steht unter der Schirmherrschaft
des Präsidenten des Zentralkomitees der deutschen Katholiken

Prof. Dr. Hans Maier

Bayerischer Staatsminister
für Unterricht und Kultus

Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Staatsgalerie moderner Kunst und des 88. Deutschen Katholikentages München 1984 e. V. im Haus der Kunst, München, vom 8. Juni bis 22. Juli 1984

Konzeption und Realisation von Ausstellung und Katalog:
Peter-Klaus Schuster

in Zusammenarbeit mit:
Martina Bochow, Bernhard Hanssler, Annegret Hoberg, Friedhelm Kemp, Hermann Kunisch, Karl-Heinz Meißner, Karl Neuwirth, Friedhelm Prinz, Urban Rapp, Herbert Schade SJ, Carla Schulz-Hoffmann, Harald Siebenmorgen, Cornelia Stabenow, Peter Bernhard Steiner, Gebhard Streicher.

Redaktionsassistenz:
Martina Bochow, Cornelia Stabenow, Hildegard Vogeler

Ausstellungssekretariat:
Sabine Nieberle, Susanne Bracht

Konservatorische Betreuung:
Bruno Heimberg und Peter Berkes, Konrad Laudenbacher, Susanne Willisch

Fotoarbeiten:
Gottfried Schneider, Bruno Hartinger

Fotoredaktion:
Christine Hofmann

Transporte und Depotverwahrung:
Konrad Ziegler und Volker Mähnz, Johann Heubeck

Technische Durchführung:
Koordination Bruno Heimberg; Erich Herzig und Ernst Ettl, Herbert Frenzl, Siegfried Kraus, Josef Molatta, Josef Schneider

Technische Werkstätten:
Johann Seidner und Wilhelm Dallmayr, Albert Heigl, Hans Vogel

Architektonische Beratung:
Johannes Segieth

Verwaltung:
Wolfgang Geier, Rudolf Lindner, Alfred Bogner

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Karl Caspar u. d. Erneuerung christl. Kunst in München um 1900; [Katalog zur Ausstellung d. Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst u. d. 88. Dt. Katholikentages München 1984 e.V. im Haus d. Kunst, München vom 8. Juni–22. Juli 1984]/ Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. [Konzeption u. Realisation von Ausstellung u. Katalog: Peter-Klaus Schuster in Zusammenarbeit mit: Martina Bochow ...] München: Prestel, 1984

Ne: Caspar, Karl [Ill.]; Staatsgalerie Moderner Kunst ⟨München⟩; Haus der Kunst ⟨München⟩.

© 1984 Prestel-Verlag München
ISBN 3-7913-0686-3

Für Rat und Hilfe danken wir:

Frau Margit Behrens, München
Dr. Alf Bøe, Oslo
Dr. Barbara Eschenburg, München
Dr. Rosel Gollek, München
Herrn Karlheinz Groebmair, München
Frau Marjorie Hanfstaengl, München
Dr. Christoph Heilmann, München
Dr. Michael Höck, Freising
Frau Magdalena Huber-Ruppel, München
Dr. Hermann Kern, München
Herrn Siegfried Krämer, München
Herrn Bernd Krimmel, Darmstadt
Pfarrer Klaus Krug, Bad Tölz
Herrn Peter Langemann, München
Prof. Dr. Klaus Lankheit, Karlsruhe
Herrn Gunthar Lehner, München
Dr. Simon Lehner, München
Dr. Christian Lenz, München
Dr. Helmut R. Leppien, Hamburg
Frau Marion Maurer, München
Dr. Sigrid Metken, Paris
Dr. Jochen Poetter, München
Dr. Hans Ramisch, München
Prof. Horst Sauerbruch, München
Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, München
Dr. Peter Bernhard Steiner, Freising
Dr. Christoph Stölzl, München
Dr. Peter Strieder, Nürnberg
Dr. Jutta Thinesse-Dehmel, München
Dr. Peter Vignau, München
Frau Fanny Weidelener, Bad Buchau
Dr. Hans-Joachim Ziemke, Frankfurt
Dr. Jürgen Zimmer, München
Dr. Armin Zweite, München

Auf dem Umschlag:
Karl Caspar, Auferstehung (Detail), 1916
Walther Firle, Unser täglich Brot gib uns heute (Detail), 1893
Franz von Stuck, Der Wächter des Paradieses (Detail), 1889

© für alle Werke von Karl Caspar mit Ausnahme des ›Passionsaltars‹ (Kat. Nr. 128): Karl-Theodor Köster, Brannenburg; für den ›Passionsaltar‹: Erzbischöfliches Ordinariat München.

Sämtliche Briefe von und an Karl Caspar befinden sich im Karl Caspar-Maria Caspar-Filser-Archiv München und Brannenburg.

© der abgebildeten Werke von: Ernst Barlach: Ernst Barlach Nachlaßverwaltung, Ratzeburg; Max Beckmann, VG Bild-Kunst, Bonn; Lovis Corinth »Kreuzigung«: Hans Thoma Verlag GmbH, Karlsruhe; Oskar Kokoschka, Karl Schmidt-Rottluff: COSMOPRESS, Genf; Wassily Kandinsky: ADAGP, Paris und COSMOPRESS, Genf; Christian Rohlfs: Helene Rohlfs-Stiftung, Essen; Emil Nolde: Nolde-Stiftung, Seebüll; Franz von Stuck: Eva Heilmann, Baldham.

Reproduktionen: Karl Dörfel, München
Satz, Druck und Bindung:
Passavia Druckerei GmbH Passau

Inhalt

Hans Maier	7	Geleitwort
Erich Steingräber *Peter-Klaus Schuster*	8	Zur Ausstellung
Thomas Mann	11	»Gladius Dei«
Friedrich Prinz	21	Bayern und München am Ende der Prinzregentenzeit
Peter-Klaus Schuster	29	»München leuchtete« Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900
Carla Schulz-Hoffmann	47	»Die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große Problem der heutigen Generation ist« Anmerkungen zur Frage der Religiosität im Blauen Reiter
Urban Rapp	55	Kirche und die Kunst der Zeit 1888-1920 Die ›Sektion Kunst‹ der Katholiken-Tagungen und ihr Urteil über die ›Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst‹ in München
Gebhard Streicher	60	»... das freie Schaffen der christlichen Künstler begünstigen!« Zur Wirksamkeit der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ zwischen 1893 und 1912/13
Cornelia Stabenow	66	Ende der christlichen Kunst? Die Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ in den Zwanziger Jahren
Peter Bernhard Steiner	73	Malerei im Kirchenraum – München 1890-1940
Peter-Klaus Schuster	91	Religiöses bei Hanfstaengl
	104	Verzeichnis der Leihgeber
	105	*Farbtafeln 1-28*
Katalogteil	133	Panorama christlicher Kunst in München seit 1900 *Kat. 1-108*
	230	Daten zu Karl Caspar
Karl-Heinz Meißner	231	Karl Caspar – Maler der Hoffnung – Leben und Werk
Harald Siebenmorgen	254	»Ein richtiger Beuroner werd ich nie werden« Karl Caspar als Wandmaler und die ›Beuroner Kunstschule‹

Annegret Hoberg 268 Karl Caspar, der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst

Bernhard Hanssler 276 Der Maler des Credo
Karl Caspars religiöse Bildthemen

Herbert Schade SJ 286 ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹
Zu zwei ›biblischen Existentialen‹ der Kunst von Karl Caspar

Hermann Kunisch 305 Karl Caspar
Der Aufbruch der christlichen Kunst in die Moderne

Friedhelm Kemp *Karl Neuwirth* 313 Konrad Weiß und Karl Caspar

333 *Farbtafeln 29-47*

Katalogteil 353 Karl Caspar Gemälde
Kat. 109-176

402 Allgemeine Bibliographie

406 Bibliographie zu Karl Caspar

407 Register

Geleitwort

des Präsidenten des Zentralkomitees der deutschen Katholiken
Professor Dr. Hans Maier

Thomas Manns berühmte Wendung »München leuchtete« in seiner Erzählung ›Gladius Dei‹ ist ein mit Ironie versetztes Lob auf die Kunststadt München. In München um 1900 blühen die Künste, aber sie erregen auch Anstoß. Der Grund des öffentlichen Ärgernisses in Thomas Manns Erzählung ist ein Madonnenbild. Was die einen an diesem als Kunstwerk schätzen, ist den anderen zu wenig christlich. Dieses Dilemma besteht unverändert fort. Gibt es heute noch christliche Kunst? Sind die christlichen Bildgehalte nicht ein bloßes Traditionselement? Haben nicht die Kirchen den Anschluß an die Entwicklung der Künste verloren?

Unsere Ausstellung beleuchtet gleichsam die Geburtsstunde dieser Fragen. Um die Jahrhundertwende gibt es in München noch die ebenso liebenswürdigen wie harmlos frommen Bilder der Spätnazarener, aber auch die nicht so harmlosen christlichen Bilder der Gründerzeit und des Fin de Siècle. Diesen einstigen Lieblingsbildern des Salons stellt die Ausstellung erstmals wieder alle jene Tendenzen seit 1870 gegenüber, die sich um eine Erneuerung der überlieferten christlichen Bildthemen mit Hilfe der zeitgenössischen Malerei bemühten. Versteht man Thomas Manns 1901 formulierte Wendung »München leuchtete« als einen Lobpreis auf die Kunststadt München, so könnte das hier zusammengetragene Panorama christlicher Bilder, die damals in München entstanden oder bekannt waren, einen solchen Lobpreis bestätigen.

Versteht man jedoch Thomas Manns Wendung »München leuchtete« als einen ironisch getarnten Angriff gegen die so blühend sinnenreiche Münchner Kunst der Prinzregentenzeit, als einen Aufruf zur Vergeistigung der Kunst, so wird das noch immer fortdauernde Problem zwischen moderner Kunst und Kirche offensichtlich. Haben schon die naturalistischen und impressionistischen Tendenzen religiöser Malerei um 1900 die Kritik der Kirche erregt, so ist der Hang der modernen Kunst zur expressiven Ausdruckssteigerung wie zur Abstraktion der Kirche weitgehend fremd geblieben. So ergibt sich der Widerspruch, daß es gerade auch in München durch den Blauen Reiter einen Aufbruch zur modernen Kunst aus christlich-religiösen Impulsen gegeben hat. Eine Erneuerung der christlichen Kunst ist hieraus jedoch kaum erwachsen. Allenfalls von einzelnen Künstlern wurde eine solche Entwicklung getragen, nicht jedoch von der Kirche insgesamt.

Karl Caspar ist für die Katholische Kirche der Musterfall solcher Distanz. Alle Erneuerungsbestrebungen prüfend und wägend, will seine stets figürliche und fast ausschließlich an christlichen Themen orientierte Kunst mit den Mitteln der Moderne dem katholischen Gläubigen hilfreich sein. Und doch hat die Katholische Kirche diese Kunst, die ihr dienen wollte, nicht in ihren Dienst genommen. Karl Caspar und der mit ihm befreundete Dichter Konrad Weiß haben sich hiervon nicht entmutigen lassen. Mit großer Entschiedenheit und Klarsicht haben sie der schöpferischen Auseinandersetzung von Katholizismus und Modernität das Wort geredet und sie ins Werk gesetzt – und zugleich die bestehende Distanz reflektiert und kritisch beleuchtet. So sieht Konrad Weiß in seiner 1929 erschienenen Monographie über Karl Caspar voll Skepsis auf all das, was unverändert offiziell als christliche Kunst gilt: »Die neue religiöse Kunst ist demgegenüber neben dem bloßen Traditionsverbrauch und mit einer neuen gotischen Patina, vielfach auf ein kleinpersönliches Verhalten gewissermaßen zwischen Gefühl und Zement und durchschnittlich auf eine kunstgewerbliche Betulichkeit und Zubereitung in alter und neuer Art gekommen.« Dieser Zu-

stand ist auch heute noch nicht gänzlich überwunden. Unsere Ausstellung zum 88. Katholikentag 1984 in München feiert den künstlerischen Geist dieser Stadt, die Vielfalt der hier entwickelten und aufgenommenen Bestrebungen, die Bemühungen um Erneuerung der christlichen Kunst. Sie stimmt jedoch auch nachdenklich. Haben diese vielfältigen Anregungen wirklich zu einer neuen christlichen Kunst geführt? Ist die Distanz zwischen Kirche und Kunst geringer geworden? Oder gilt noch heute, was Karl Caspar und seine Freunde beklagten: daß zuletzt doch das Mißtrauen überwog; daß es in der Kirche an Offenheit, an Zutrauen gegenüber dem gewiß verwirrenden Spektrum moderner Künste fehlte?

Ein Katholikentag wie dieser, der zum Vertrauen und zum Wagnis rät, kann hier hilfreich sein.

München im Juni 1984

Prof. Dr. Hans Maier
Bayerischer Staatsminister
für Unterricht und Kultus

Zur Ausstellung

Unsere Ausstellung nimmt ein Thema auf, dem jüngst schon zwei Ausstellungen galten. Unter dem Titel ›Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde‹ zeigte eine reich ausgreifende Schau zum Berliner Katholikentag 1980 das weite Feld religiöser Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Radikaler waren Fragestellung und Antworten von Werner Hofmanns bedeutender Ausstellung ›Luther und die Folgen für die Kunst‹ 1983 in der Hamburger Kunsthalle. Die Moderne, so lautete das Fazit, ist in ihrer Tendenz zur Abstraktion wesentlich von einem protestantisch-calvinistischen Bildverständnis geprägt. Luther und die Seinen, das sind recht eigentlich nun die Stammväter abstrakter Spiritualität in der Kunst.

Ohne daß sich unser enger gefaßtes Vorhaben mit diesen beiden Ausstellungen vergleichen läßt, werden deren Ergebnisse hier doch relativiert. Der Blick auf das Nahe, das große Thema ›Religion und moderne Kunst‹ einmal als ein Münchner Lokalereignis betrachtet, mindert den Optimismus, zwischen Kirche und moderner Kunst habe ein fruchtbares Wechselverhältnis geherrscht. Vielmehr steht dem weitgehend religiösen Impetus der Moderne eine äußerst zurückhaltende Kirche gegenüber. Sie war wenig an privaten Künstlerreligionen, sondern zuerst an einer allgemein vermittelbaren christlichen Anschauung interessiert. So gesehen atmeten die erwünschten Zeichen des Glaubens realiter selten den Geist der Avantgarde. Dieser Zwiespalt wird kaum irgendwo deutlicher als in München, dieser katholischen Kunststadt, in der mit am frühesten der Weg zur Abstraktion beschritten wurde.

Damit ist aber auch schon ein Vorbehalt gegenüber einem vielleicht doch zu einseitigen konfessionellen Monopol auf Abstraktion ausgesprochen. Gewiß war der Wegbereiter Kandinsky von den ikonoklastischen Tendenzen russischer

Frömmigkeit geprägt. Aber wollte Franz Marc als der zweite Abstrakte des ›Blauen Reiters‹ nicht ursprünglich Priester werden? Und war es auf katholischer Seite nicht die von dem Münchner Cornelius-Schüler Peter Lenz begründete ›Beuroner Kunstschule‹, die seit 1870 den abstrakten Stil als den eigentlich katholischen Stil von größtmöglicher Verbindlichkeit und Spiritualität inaugurierte? Die ›Beuroner Kunstschule‹, von der Kunstgeschichte bis jüngst nie ganz ernstgenommen, wird in unserer Ausstellung erstmals in jene internationalen Beziehungen eingeflochten, die von Beuron aus über die Abstraktionstendenzen der katholischen Nabis in Frankreich wieder nach München zurückführen und in der Vermittlerfigur des Gauguinschülers und Beuroner Malermönches Jan Verkade zum ›Blauen Reiter‹ ebenso reichen wie zu Karl Caspar.

Das malerische Werk Karl Caspars bildet das Zentrum unserer Ausstellung, auf das hin unser begleitendes Panorama christlicher Erneuerungsbestrebungen in der Kunst um 1900 ausgerichtet ist. Hier ist versammelt, was im München der Prinzregentenzeit entstand, ausgestellt und diskutiert wurde. Unsere Ausstellung versucht, das Material weniger chronologisch als in Antithesen zu gliedern. Dem einen Strang der Erneuerung christlicher Kunst von den Spätnazarenern über Beuron zu den Nabis werden der für Caspars Entwicklung kaum weniger bedeutsame Neuidealismus eines Böcklin, Thoma, Marées, aber auch der Neuklassizismus Puvis de Chavannes' zur Seite gestellt. Dem folgt als Gegenschlag das Bemühen um eine historisch oder orientalisch korrekt eingekleidete Bibelmalerei bei Gebhardt, Fugel, Piglhein und anderen. Der Übergang von hier zu den christlichen Sujets der akademischen Großmeister Münchner Glaspalastausstellungen ist ebenso fließend wie von diesen zu den spiritistischen Salonbildern eines Keller oder Max und schließlich zur ästhetisch-mystischen Religiösität des Fin de Siècle bei Stuck, Khnopff und anderen.

All diesen Versuchen, das Christliche ins Ideale, Historisch-Orientalische oder ins Symbolische zu übersetzen, kontrastiert entschieden die prosaische Vergegenwärtigung biblischer Themen im Hier und Heute. Diese Tendenz setzt um 1879 in München mit Liebermanns Skandalbild des ›Zwölfjährigen Christus im Tempel‹ ein und hat dann in der christlichen Armeleutemalerei eines Fritz von Uhde ihren bedeutendsten Vertreter. Corinth bringt gegenüber Uhdes impressionistischer Freilichtmalerei die Steigerung ins Expressive, Hölzel die Wandlung ins abstrakt Ornamentale. Der Expressionismus selbst überführte unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und nach dem Vorbild von Munch, Van Gogh und Gauguin die christlichen Bildthemen und Bildformen ins allgemein Humane. Dem kontrastiert schließlich beim ›Blauen Reiter‹ die Läuterung des Christlichen zu einer Bildreligion des Geistigen.

Wer dieses Panorama künstlerischer Erneuerungsbestrebungen christlicher Tradition um 1900 abschreitet, ermißt nicht nur die Voraussetzungen und die Einzigartigkeit von Karl Caspars anhaltendem und von seiten der Kirche wenig geschätztem Versuch, die künstlerische Moderne mit der christlichen Überlieferung zu verbinden. Dieses Panorama christlicher Kunst ist zugleich auch eine Würdigung an die künstlerische Unvoreingenommenheit Caspars und seines Freundes, des Dichters Konrad Weiß. In einer Art Werkgemeinschaft haben beide in München ungeachtet aller kirchlichen Vorbehalte und gegen alle Geschmacksvorlieben der in München residierenden christlichen Kunstvereine und Künstlergesellschaften das ganze hier versammelte Spektrum christlicher Kunstbestrebungen wahrgenommen und in den hier wieder in Erinnerung gebrachten Kunstkritiken von Konrad Weiß zur Diskussion gestellt, kritisch gewürdigt und verteidigt. Indem unsere Ausstellung die Vielfalt der Stimmen und Gegenstimmen, künstlerische wie kirchliche, für München um 1900 erstmals wieder versammelt, zeigt sie am Beispiel einer der führenden europäischen Kunststädte den schwierigen Aufbruch der Moderne im Zeichen der Religion.

Konzeption und Realisierung von Ausstellung und Katalog lagen in Händen von Peter-Klaus Schuster. Er wurde dabei von zahlreichen Spezialisten unterstützt, für deren Beiträge im Katalog hier nochmals gedankt sei. Unser größter

Dank gilt freilich unseren Leihgebern, allen voran Frau Felicitas Köster-Caspar. Sie hat uns den reichen Schatz der von ihr gehüteten Werke Karl Caspars großzügig zur Verfügung gestellt. Die Hauptlast der Katalogbearbeitung der Werke Caspars trug Karl-Heinz Meißner, der dabei stets den Rat und die Hilfe von Frau Köster-Caspar und Herrn Karl-Theodor Köster in Anspruch nehmen durfte. Auch dafür sei herzlich gedankt.

Eine Ausstellung mit christlichen Bildwerken macht besondere Schwierigkeiten. Obwohl unsere Auswahl sich bevorzugt auf solche Gemälde konzentrierte, die für Ausstellungen und nicht für den eigentlich kirchlichen Gebrauch gemalt wurden, sind diese christlichen Bilder inzwischen vielfach durch Schenkungen oder als Leihgaben in Kirchen oder Krankenhäuser gelangt. An dieser Stelle werden sie nun in ganz anderer Weise gebraucht und vermißt als im Museumszusammenhang. Wir haben deshalb allen Kirchengemeinden und öffentlichen Institutionen besonders zu danken, die sich dennoch für die Zeit unserer Ausstellung von ihren Gemälden getrennt haben.

Das Museum als ästhetische Kirche war demgegenüber Bildern mit christlichen Sujets häufig eine stiefmütterliche Heimstatt. Viele der hier gezeigten Bilder wurden für unsere Ausstellung erstmals wieder aus ihrem Depotdasein erlöst. Eine heute kaum mehr wahrzunehmende Seite Münchner Malerei um 1900 wird somit durch unsere Ausstellung wieder ans Licht gehoben. Hierfür ist besonders unserer Restaurierungsabteilung zu danken, die unter Leitung von Bruno Heimberg mit großem Engagement für diese Ausstellung wirkte. Ein gleicher Dank ist an unsere Fotowerkstätten zu richten, die in ausgedehnten Fotokampagnen die benötigten Aufnahmen der in Kirchen und Klöstern befindlichen Gemälde anfertigten. Allen, die beim technischen Aufbau der Ausstellung geholfen haben, gilt unser herzlicher Dank ebenso wie den belastbaren Stützen des Prestel-Verlages für die in kürzester Frist ermöglichte Herstellung des Katalogs.

Die Ausstellung wird gemeinsam veranstaltet vom 88. Deutschen Katholikentag München 1984 e.V. und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Für beträchtliche finanzielle Unterstützung danken die Veranstalter der Bayerischen Landesstiftung und dem Erzbischöflichen Ordinariat München und Freising. Wir haben unseren großzügigen Förderern gewiß keine Festschrift geliefert, aber vielleicht doch einen nützlichen Beitrag zu dem unverändert aktuellen Problem ›Kirche und Moderne‹.

Prof. Dr. Erich Steingräber
Generaldirektor der
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

Dr. Peter-Klaus Schuster
Staatsgalerie moderner Kunst

Thomas Mann

Gladius Dei

Abb. 1 Max-Joseph-Platz mit Königsbau der Residenz

München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln, den antikisierenden Monumenten und Barockkirchen, den springenden Brunnen, Palästen und Gartenanlagen der Residenz spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide, und ihre breiten und lichten, umgrünten und wohlberechneten Perspektiven lagen in dem Sonnendunst eines ersten, schönen Junitages. Vogelgeschwätz und heimlicher Jubel über allen Gassen. – Und auf Plätzen und Zeilen rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben der schönen und gemächlichen Stadt. Reisende aller Nationen kutschieren in den kleinen, langsamen Droschken umher, indem sie rechts und links in wahlloser Neugier an den Wänden der Häuser hinaufschauen, und steigen die Freitreppen der Museen hinan.

Viele Fenster stehen geöffnet, und aus vielen klingt Musik auf die Straßen hinaus, Übungen auf dem Klavier, der Geige oder dem Violoncell, redliche und wohlgemeinte dilettantische Bemühungen. Im »Odeon« aber wird, wie man vernimmt, an mehreren Flügeln ernstlich studiert.

Abb. 2 Königsplatz mit Propyläen, Glyptothek (rechts) und Kunstausstellungsgebäude (links, heute Antikensammlungen)

Junge Leute, die das Nothung-Motiv pfeifen und abends die Hintergründe des modernen Schauspielhauses füllen, wandern, literarische Zeitschriften in den Seitentaschen ihrer Jacketts, in der Universität und der Staatsbibliothek aus und ein. Vor der Akademie der bildenden Künste, die ihre weißen Arme zwischen der Türkenstraße und dem Siegestor ausbreitet, hält eine Hofkarosse. Und auf der Höhe der Rampe stehen, sitzen und lagern in farbigen Gruppen die Modelle, pittorske Greise, Kinder und Frauen in der Tracht der Albaner Berge.

Lässigkeit und hastloses Schlendern in all den langen Straßenzügen des Nordens – Man ist von Erwerbsgier nicht gerade gehetzt und verzehrt dortselbst, sondern lebt angenehmen Zwecken. Junge Künstler, runde Hütchen auf den Hinterköpfen, mit lockeren Krawatten und ohne Stock, unbesorgte Gesellen, die ihren Mietzins mit Farbenskizzen bezahlen, gehen spazieren, um diesen hellblauen Vormittag auf ihre Stimmung wirken zu lassen, und sehen den kleinen Mädchen nach, diesem hübschen, untersetzten Typus mit den brünetten Haarbandeaux, den etwas zu großen Füßen und den unbedenklichen Sitten. – Jedes fünfte Haus läßt Atelierfensterscheiben in der Sonne blinken. Manchmal tritt ein Kunstbau aus der Reihe der bürgerlichen hervor, das Werk eines phantasievollen jungen Architekten, breit und flachbogig, mit bizarrer Ornamentik, voll Witz und Stil. Und plötzlich ist irgendwo die Tür an einer allzu langweiligen Fassade von einer kecken Improvisation umrahmt, von fließenden Linien und sonnigen Farben, Bacchanten, Nixen, rosigen Nacktheiten. –

Abb. 3 Ludwigstraße mit Bayerischer Staatsbibliothek und Ludwigskirche

Es ist stets aufs neue ergötzlich, vor den Auslagen der Kunstschreinereien und der Bazare für moderne Luxusartikel zu verweilen. Wieviel phantasievoller Komfort, wieviel linearer Humor in der Gestalt aller Dinge! Überall sind die kleinen Skulptur-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen

Abb. 4 Akademie der bildenden Künste

Abb. 5 Jugendstilfassade in der Ruffinistraße

Abb. 6 Blick vom Odeonsplatz zur Feldherrnhalle und Theatinerkirche

verstreut, aus deren Schaufenstern dir die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen. –

Aber dort oben am Odeonsplatz, angesichts der gewaltigen Loggia, vor der sich die geräumige Mosaikfläche ausbreitet, und schräg gegenüber dem Palast des Regenten, drängen sich die Leute um die breiten Fenster und Schaukästen des großen Kunstmagazins, des weitläufigen Schönheitsgeschäftes von M. Blüthenzweig. Welche freudige Pracht der Auslage! Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, eingefaßt in kostbare, raffiniert getönte und ornamentierte Rahmen in einem Geschmack von preziöser Einfachheit; Abbildungen moderner Gemälde, sinnenfroher Phantasien, in denen die Antike auf eine humorvolle und realistische Weise wiedergegeben zu sein scheint; die Plastik der Renaissance in vollendeten Abgüssen; nackte Bronzeleiber und zerbrechliche Ziergläser; irdene Vasen von steilem Stil, die aus Bädern von Metalldämpfen in einem schillernden Farbenmantel hervorgegangen sind; Prachtbände, Triumphe der neuen Ausstattungskunst, Werke moderner Lyriker, gehüllt in einen dekorativen und vornehmen Prunk; dazwischen die Porträts von Künstlern, Musikern, Philosophen, Schauspielern, Dichtern, der Volksneugier nach Persönlichem ausgehängt. – In dem ersten Fenster, der anstoßenden Buchhandlung zunächst, steht auf einer Staffelei ein großes Bild, vor dem die Menge sich staut: eine wertvolle, in rotbraunem Tone ausgeführte Photographie in breitem, altgoldenem Rahmen, ein Aufsehen erregendes Stück, eine Nachbildung des Clou der großen internationalen Ausstellung des Jahres, zu deren Besuch an den Litfaßsäulen, zwischen Konzertprospekten und künstlerisch ausgestatteten Empfehlungen von Toilettenmitteln, archaisierende und wirksame Plakate einladen.

Blick um dich, sieh in die Fenster der Buchläden! Deinen Augen begegnen Titel wie »Die Wohnungskunst seit der Renaissance«, »Die Erziehung des Farbensinnes«, »Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe«, »Das Buch als Kunstwerk«, »Die dekorative Kunst«, »Der Hunger nach Kunst«; – und du mußt wissen, daß diese Weckschriften tausendfach gekauft und gelesen werden, und daß abends über ebendieselben Gegenstände vor allen Sälen geredet wird.

Hast du Glück, so begegnet dir eine der berühmten Frauen in Person, die man durch das Medium der Kunst zu schauen gewohnt ist, eine jener reichen und schönen Damen von künstlich hergestelltem tizianischen Blond und im Brillantenschmuck, deren betörenden Zügen durch die Hand eines genialen Porträtisten die Ewigkeit zuteil geworden ist, und von deren Liebesleben die Stadt spricht, – Königinnen der Künstlerfeste im Karneval, ein wenig geschminkt, ein wenig gemalt, voll einer edlen Pikanterie, gefallsüchtig und anbetungswürdig. Und sieh, dort fährt ein großer Maler mit seiner Geliebten in einem Wagen die Ludwigstraße hinauf. Man zeigt sich das Gefährt, man bleibt stehen und blickt den beiden nach. Viele Leute grüßen. Und es fehlt nicht viel, daß die Schutzleute Front machen.

Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet. – München leuchtete.

Es schritt ein Jüngling die Schellingstraße hinan; er schritt, umklingelt von den Radfahrern, in der Mitte des Holzpflasters der breiten Fassade der Ludwigskirche entgegen. Sah man ihn an, so war es, als ob ein Schatten über die Sonne ginge oder über das Gemüt eine Erinnerung an schwere Stunden. Liebte er die Sonne nicht, die die schöne Stadt in Festglanz tauchte? Warum hielt er in sich gekehrt und abgewandt die Augen zu Boden gerichtet, indes er wandelte?

Er trug keinen Hut, woran bei der Kostümfreiheit der leichtgemuten Stadt keine Seele Anstoß nahm, sondern hatte statt dessen die Kapuze seines weiten, schwarzen Mantels über den Kopf gezogen, die seine niedrige, eckig hervorspringende Stirn beschattete, seine Ohren bedeckte und seine hageren Wangen umrahmte. Welcher Gewissensgram, welche Skrupel und welche Mißhandlungen seiner selbst hatten diese Wangen so auszuhöhlen vermocht? Ist es nicht schauerlich, an solchem Sonntage den Kummer in den Wangenhöhlen eines Menschen wohnen zu sehen? Seine dunklen Brauen verdickten sich stark an der schmalen Wurzel seiner Nase, die groß und gehöckert aus dem Gesicht hervorsprang, und seine Lippen waren stark und wulstig. Wenn er seine ziemlich nahe beieinanderliegenden braunen Augen erhob, bildeten sich Querfalten auf seiner kantigen Stirn. Er blickte mit einem Ausdruck von Wissen, Begrenztheit und Leiden. Im Profil gesehen, glich dieses Gesicht genau einem alten Bildnis von Möncheshand, aufbewahrt zu Florenz in einer engen und harten Klosterzelle, aus welcher einstmals ein furchtbarer und niederschmetternder Protest gegen das Leben und seinen Triumph erging. –

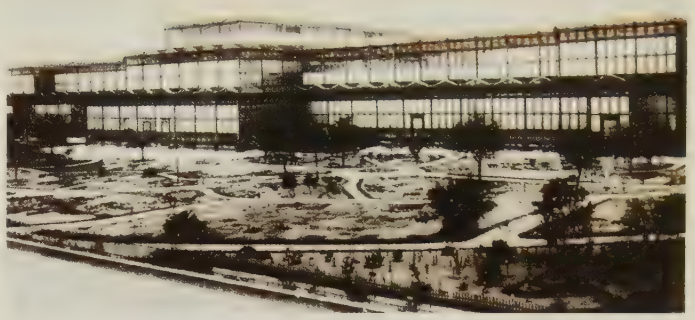


Abb. 7 Der Glaspalast, in dem von 1854 bis 1932 die großen Münchner Kunstausstellungen stattfanden

Abb. 8 Blick vom Odeonsplatz in die Ludwigstraße

Hieronymus schritt die Schellingstraße hinan, schritt langsam und fest, indes er seinen weiten Mantel von innen mit beiden Händen zusammenhielt. Zwei kleine Mädchen, zwei dieser hübschen, untersetzten Wesen mit den Haarbandeaux, den zu großen Füßen und den unbedenklichen Sitten, die Arm in Arm und abenteuerlustig an ihm vorüberschlenderten, stießen sich an und lachten, legten sich vornüber und gerieten ins Laufen vor Lachen über seine Kapuze und sein Gesicht. Aber er achtete dessen nicht. Gesenkten Hauptes und ohne nach rechts oder links zu blicken, überschritt er die Ludwigstraße und stieg die Stufen der Kirche hinan.

Die großen Flügel der Mitteltür standen weit geöffnet. In der geweihten Dämmerung, kühl, dumpfig und mit Opferrauch geschwängert, war irgendwo fern ein schwaches, rötliches Glühen bemerkbar. Ein altes Weib mit blutigen Augen erhob sich von einer Betbank und schleppte sich an Krücken zwischen den Säulen hindurch. Sonst war die Kirche leer.

Hieronymus benetzte sich Stirn und Brust am Becken, beugte das Knie vor dem Hochaltar und blieb dann im Mittelschiffe stehen. War es nicht, als sei seine Gestalt gewachsen, hier drinnen? Aufrecht und unbeweglich, mit frei erhobenem Haupte stand er da, seine große, gehöckerte Nase schien mit einem herrischen Ausdruck über den starken Lippen hervorzuspringen, und seine Augen waren nicht mehr zu Boden gerichtet, sondern blickten kühn und geradeswegs ins Weite, zu dem Kruzifix auf dem Hochaltar hinüber. So verharrte er reglos eine Weile; dann beugte er zurücktretend aufs neue das Knie und verließ die Kirche. Er schritt die Ludwigstraße hinauf, langsam und fest, gesenkten Hauptes, inmitten des breiten, ungepflasterten Fahrdammes, entgegen der gewaltigen Loggia mit ihren Statuen. Aber auf dem Odeonsplatz angelangt, blickte er auf, so daß sich Querfalten auf seiner kantigen Stirn bildeten, und hemmte seine Schritte, aufmerksam gemacht durch die Menschenansammlung vor den Auslagen der

Abb. 9 Hochaltar mit Weltgerichts-Fresko von Peter Cornelius im Chor der Ludwigskirche

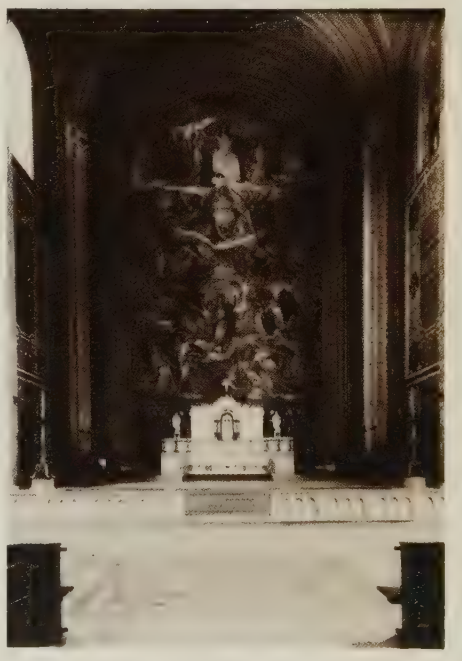


Abb. 10 Die Feldherrnhalle

großen Kunsthandlung, des weitläufigen Schönheitsgeschäftes von M. Blüthenzweig.

Die Leute gingen von Fenster zu Fenster, zeigten sich die ausgestellten Schätze und tauschten ihre Meinungen aus, indes einer über des anderen Schulter blickte. Hieronymus mischte sich unter sie und begann, auch seinerseits alle diese Dinge zu betrachten, alles in Augenschein zu nehmen, Stück für Stück.

Er sah die Nachbildungen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, die kostbaren Rahmen in ihrer simplen Bizarrerie, die Renaissanceplastik, die Bronzeleiber und Ziergläser, die schillernden Vasen, den Buchschmuck und die Porträts der Künstler, Musiker, Philosophen, Schauspieler, Dichter, sah alles an, und wandte an jeden Gegenstand einen Augenblick. Indem er seinen Mantel von innen mit beiden Händen fest zusammenhielt, drehte er seinen von der Kapuze bedeckten Kopf in kleinen, kurzen Wendungen von einer Sache zur nächsten, und unter seinen dunklen, an der Nasenwurzel stark sich verdichtenden Brauen, die er emporzog, blickten seine Augen mit einem befremdeten, stumpfen und kühl erstaunten Ausdruck auf jedes Ding eine Weile. So erreichte er das erste Fenster, dasjenige, hinter dem das aufsehenerregende Bild sich befand, blickte eine Zeitlang den vor ihm sich drängenden Leuten über die Schulter und gelangte endlich nach vorn, dicht an die Auslage heran.

Die große, rötlichbraune Photographie stand, mit äußerstem Geschmack in Altgold gerahmt, auf einer Staffelei inmitten des Fensterraumes. Es war eine Madonna, eine durchaus modern empfundene, von jeder Konvention freie Arbeit. Die Gestalt der heiligen Gebärerin war von berückender Weiblichkeit, entblößt und schön. Ihre großen, schwülen Augen waren dunkel umrändert, und ihre delikat und seltsam lächelnden Lippen standen halb geöffnet. Ihre schmalen, ein wenig nervös und krampfhaft gruppierten Finger umfaßten die Hüfte eines Kindes, eines nackten Knaben von distinguierter und fast primitiver Schlankheit, der mit ihrer Brust spielte und dabei seine Augen mit einem klugen Seitenblick auf den Beschauer gerichtet hielt.

Zwei andere Jünglinge standen neben Hieronymus und unterhielten sich über das Bild, zwei junge Männer mit Büchern unter dem Arm, die sie aus der Staatsbibliothek geholt hatten oder dorthin brachten, humanistisch gebildete Leute, beschlagen in Kunst und Wissenschaft.

»Der Kleine hat es gut, hol mich der Teufel!« sagte der eine.

»Und augenscheinlich hat er die Absicht, einen neidisch zu machen«, versetzte der andere. – »Ein bedenkliches Weib!«

»Ein Weib zum Rasendwerden! Man wird ein wenig irre am Dogma von der unbefleckten Empfängnis.« –

»Ja, ja, sie macht einen ziemlich berührten Eindruck. – Hast du das Original gesehen?«

»Selbstverständlich. Ich war ganz angegriffen. Sie wirkt in der Farbe noch weit aphrodisischer – besonders die Augen.«

»Die Ähnlichkeit ist eigentlich doch ausgesprochen.«

»Wieso?«

»Kennst du nicht das Modell? Er hat doch seine kleine Putzmacherin dazu benützt. Es ist beinahe Porträt, nur stark ins Gebiet des Korrupten hinaufstilisiert. – Die Kleine ist harmloser.«

»Das hoffe ich. Das Leben wäre allzu anstrengend, wenn es viele gäbe wie diese mater amata.« –

»Die Pinakothek hat es angekauft.«

»Wahrhaftig? Sieh da! Sie wußte wohl übrigens, was sie tat. Die Behandlung des Fleisches und der Linienfluß des Gewandes ist wirklich eminent.«

»Ja, ein unglaublich begabter Kerl.«
»Kennst du ihn?«
»Ein wenig. Er wird Karriere machen, das ist sicher. Er war schon zweimal beim Regenten zur Tafel.« –
Das letzte sprachen sie, während sie anfingen, voneinander Abschied zu nehmen.
»Sieht man dich heute abend im Theater?« fragte der eine.
»Der dramatische Verein gibt Macchiavellis ›Mandragola‹ zum besten.«
»Oh, bravo. Davon kann man sich Spaß versprechen. Ich hatte vor, ins Künstlervarieté zu gehen, aber es ist wahrscheinlich, daß ich den wackeren Nicolo schließlich vorziehe. Auf Wiedersehen.« –

Abb. 11 Die alte Pinakothek

Sie trennten sich, traten zurück und gingen nach rechts und links auseinander. Neue Leute rückten an ihre Stelle und betrachteten das erfolgreiche Bild. Aber Hieronymus stand unbeweglich an seinem Platze; er stand mit vorgestrecktem Kopfe, und man sah, wie seine Hände, mit denen er auf der Brust seinen Mantel von innen zusammenhielt, sich krampfhaft ballten. Seine Brauen waren nicht mehr mit jenem kühl und ein wenig gehässig erstaunten Ausdruck emporgezogen, sie hatten sich gesenkt und verfinstert, seine Wangen, von der schwarzen Kapuze halb bedeckt, schienen tiefer ausgehöhlt als vordem, und seine dicken Lippen waren ganz bleich. Langsam neigte sein Kopf sich tiefer und tiefer, so daß er schließlich seine Augen ganz von untenherauf starr auf das Kunstwerk gerichtet hielt. Die Flügel seiner großen Nase bebten.
In dieser Haltung verblieb er wohl eine Viertelstunde. Die Leute um ihn her lösten sich ab, er aber wich nicht vom Platze. Endlich drehte er sich langsam, langsam auf den Fußballen herum und ging fort.
Aber das Bild der Madonna ging mit ihm. Immerdar, mochte er nun in seinem engen und harten Kämmerlein weilen oder in den kühlen Kirchen knien, stand es vor seiner empörten Seele, mit schwülen, umränderten Augen, mit rätselhaft lächelnden Lippen, entblößt und schön. Und kein Gebet vermochte es zu verscheuchen.
In der dritten Nacht aber geschah es, daß ein Befehl und Ruf aus der Höhe an Hieronymus erging, einzuschreiten und seine Stimme zu erheben gegen leichtherzige Ruchlosigkeit und frechen Schönheitsdünkel. Vergebens wendete er, Mosen gleich, seine blöde Zunge vor; Gottes Wille blieb unerschütterlich und verlangte laut von seiner Zaghaftigkeit diesen Opfergang unter die lachenden Feinde.
Da machte er sich auf am Vormittage und ging, weil Gott es wollte, den Weg zur Kunsthandlung, zum großen Schönheitsgeschäft von M. Blüthenzweig. Er trug die Kapuze über dem Kopf und hielt seinen Mantel von innen mit beiden Händen zusammen, indes er wandelte.
Es war schwül geworden; der Himmel war fahl, und ein Gewitter drohte. Wiederum belagerte viel Volks die Fenster der Kunsthandlung, besonders aber dasjenige, in dem das Madonnenbild sich befand. Hieronymus warf nur einen kurzen Blick dorthin; dann drückte er die Klinke der mit Plakaten und Kunstzeitschriften verhangenen Glastür. »Gott will es!« sagte er und trat in den Laden.
Ein junges Mädchen, das irgendwo an einem Pult in einem großen Buche geschrieben hatte, ein hübsches, brünettes Wesen mit Haarbandeaux und zu großen Füßen, trat auf ihn zu und fragte freundlich, was ihm zu Diensten stehe.
»Ich danke Ihnen«, sagte Hieronymus leise und blickte ihr, Querfalten in seiner kantigen Stirn, ernst in die Augen. »Nicht Sie will ich sprechen, sondern den Inhaber des Geschäftes, Herrn Blüthenzweig.«
Ein wenig zögernd zog sie sich von ihm zurück und nahm ihre Beschäftigung wieder auf. Er stand inmitten des Ladens.
Alles, was draußen in einzelnen Beispielen zur Schau gestellt war, es war hier

drinnen zwanzigfach zuhauf getürmt und üppig ausgebreitet: eine Fülle von Farbe, Linie und Form, von Stil, Witz, Wohlgeschmack und Schönheit. Hieronymus blickte langsam nach beiden Seiten, und dann zog er die Falten seines schwarzen Mantels fester um sich zusammen.

Es waren mehrere Leute im Laden anwesend. An einem der breiten Tische, die sich quer durch den Raum zogen, saß ein Herr in gelbem Anzug und mit schwarzem Ziegenbart und betrachtete eine Mappe mit französischen Zeichnungen, über die er manchmal ein meckerndes Lachen vernehmen ließ. Ein junger Mensch mit einem Aspekt von Schlechtbezahltheit und Pflanzenkost bediente ihn, indem er neue Mappen zur Ansicht herbeischleppte. Dem meckernden Herrn schräg gegenüber prüfte eine vornehme alte Dame moderne Kunststickereien, große Fabelblumen in blassen Tönen, die auf langen, steifen Stielen senkrecht nebeneinander standen. Auch um sie bemühte sich ein Angestellter des Geschäfts. Auf einem zweiten Tische saß, die Reisemütze auf dem Kopfe und die Holzpfeife im Munde, nachlässig ein Engländer. Durabel gekleidet, glatt rasiert, kalt und unbestimmten Alters, wählte er unter Bronzen, die Herr Blüthenzweig ihm persönlich herzutrug. Die ziere Gestalt eines nackten kleinen Mädchens, welche, unreif und zart gegliedert, ihre Händchen in koketter Keuschheit auf der Brust kreuzte, hielt er am Kopf erfaßt und musterte sie eingehend, indem er sie langsam um sich selbst drehte.

Herr Blüthenzweig, ein Mann mit kurzem braunen Vollbart und blanken Augen von ebenderselben Farbe, bewegte sich händereibend um ihn herum, indem er das kleine Mädchen mit allen Vokabeln pries, denen er habhaft werden konnte. »Hundertfünfzig Mark, Sir«, sagte er auf englisch; »Münchener Kunst, Sir. Sehr lieblich in der Tat. Voller Reiz, wissen Sie. Es ist die Grazie selbst, Sir. Wirklich äußerst hübsch, niedlich und bewunderungswürdig.« Hierauf fiel ihm noch etwas ein und er sagte: »Höchst anziehend und verlockend.« Dann fing er wieder von vorne an.

Seine Nase lag ein wenig platt auf der Oberlippe, so daß er beständig mit einem leicht fauchenden Geräusch in seinen Schnurrbart schnüffelte. Manchmal näherte er sich dabei dem Käufer in gebückter Haltung, als beröche er ihn. Als Hieronymus eintrat, untersuchte Herr Blüthenzweig ihn flüchtig in eben dieser Weise, widmete sich aber alsbald wieder dem Engländer.

Die vornehme Dame hatte ihre Wahl getroffen und verließ den Laden. Ein neuer Herr trat ein. Herr Blüthenzweig beroch ihn kurz, als wollte er so den Grad seiner Kauffähigkeit erkunden, und überließ es der jungen Buchhalterin, ihn zu bedienen. Der Herr erstand nur eine Fayencebüste Pieros, Sohn des prächtigen Medici, und entfernte sich wieder. Auch der Engländer begann nun aufzubrechen. Er hatte sich das kleine Mädchen zu eigen gemacht und ging unter den Verbeugungen Herrn Blüthenzweigs. Dann wandte sich der Kunsthändler zu Hieronymus und stellte sich vor ihn hin.

»Sie wünschen?« fragte er ohne viel Demut.

Hieronymus hielt seinen Mantel von innen mit beiden Händen zusammen und blickte Herrn Blüthenzweig fast ohne mit den Wimpern zu zucken ins Gesicht. Er trennte langsam seine dicken Lippen und sagte:

»Ich komme zu Ihnen wegen des Bildes in jenem Fenster dort, der großen Photographie, der Madonna.« – Seine Stimme war belegt und modulationslos.

»Jawohl, ganz recht«, sagte Herr Blüthenzweig lebhaft und begann, sich die Hände zu reiben. »Siebenzig Mark im Rahmen, mein Herr. Es ist unveränderlich, – eine erstklassige Reproduktion. Höchst anziehend und reizvoll.«

Hieronymus schwieg. Er neigte seinen Kopf in der Kapuze und sank ein wenig in sich zusammen, während der Kunsthändler sprach; dann richtete er sich wieder auf und sagte:

»Ich bemerke Ihnen im voraus, daß ich nicht in der Lage, noch überhaupt willens bin, irgend etwas zu kaufen. Es tut mir leid, Ihre Erwartungen enttäuschen zu müssen. Ich habe Mitleid mit Ihnen, wenn Ihnen das Schmerz bereitet. Aber erstens bin ich arm, und zweitens liebe ich die Dinge nicht, die Sie feilhalten.

Nein, kaufen kann ich nichts.«
»Nicht ... also nicht«, sagte Herr Blüthenzweig und schnüffelte stark. »Nun, darf ich fragen ...«
»Wie ich Sie zu kennen glaube«, fuhr Hieronymus fort, »so verachten Sie mich darum, daß ich nicht imstande bin, Ihnen etwas abzukaufen.« –
»Hm«, sagte Herr Blüthenzweig. »Nicht doch! Nur ...«
»Dennoch bitte ich Sie, mir Gehör zu schenken und meinen Worten Gewicht beizulegen.«
»Gewicht beizulegen. Hm. Darf ich fragen ...«
»Sie dürfen fragen«, sagte Hieronymus, »und ich werde Ihnen antworten. Ich bin gekommen, Sie zu bitten, daß Sie jenes Bild, die große Photographie, die Madonna, sogleich aus Ihrem Fenster entfernen, und sie niemals wieder zur Schau zu stellen.«
Herr Blüthenzweig blickte eine Weile stumm in Hieronymus' Gesicht, mit einem Ausdruck, als forderte er ihn auf, über seine abenteuerlichen Worte in Verlegenheit zu geraten. Da dies aber keineswegs geschah, so schnüffelte er heftig und brachte hervor:
»Wollen Sie die Güte haben, mir mitzuteilen, ob Sie hier in irgendeiner amtlichen Eigenschaft stehen, die Sie befugt, mir Vorschriften zu machen, oder was Sie eigentlich herführt ...«
»O nein«, antwortete Hieronymus; »ich habe weder Amt noch Würde von Staates wegen. Die Macht ist nicht auf meiner Seite, Herr. Was mich herführt, ist allein mein Gewissen.«
Herr Blüthenzweig bewegte nach Worten suchend den Kopf hin und her, blies heftig mit der Nase in seinen Schnurrbart und rang mit der Sprache. Endlich sagte er:
»Ihr Gewissen ... Nun, so wollen Sie gefälligst ... Notiz davon nehmen ... daß Ihr Gewissen für uns eine ... gänzlich belanglose Einrichtung ist!« –
Damit drehte er sich um, ging schnell zu seinem Pult im Hintergrunde des Ladens und begann zu schreiben. Die beiden Ladendiener lachten von Herzen. Auch das hübsche Fräulein kicherte über ihrem Kontobuche. Was den gelben Herrn mit dem schwarzen Ziegenbart betraf, so zeigte es sich, daß er ein Fremder war, denn er verstand augenscheinlich nichts von dem Gespräch, sondern fuhr fort, sich mit den französischen Zeichnungen zu beschäftigen, wobei er von Zeit zu Zeit sein meckerndes Lachen vernehmen ließ. –
»Wollen Sie den Herrn abfertigen«, sagte Herr Blüthenzweig über die Schulter hinweg zu seinem Gehilfen. Dann schrieb er weiter. Der junge Mensch mit dem Aspekt von Schlechtbezahltheit und Pflanzenkost trat auf Hieronymus zu, indem er sich des Lachens zu enthalten trachtete, und auch der andere Verkäufer näherte sich.
»Können wir Ihnen sonst irgendwie dienlich sein?« fragte der Schlechtbezahlte sanft. Hieronymus hielt unverwandt seinen leidenden, stumpfen und dennoch durchdringenden Blick auf ihn gerichtet.
»Nein«, sagte er, »sonst können Sie es nicht. Ich bitte Sie, das Madonnenbild unverzüglich aus dem Fenster zu entfernen, und zwar für immer.«
»Oh ... Warum?«
»Es ist die heilige Mutter Gottes«, sagte Hieronymus gedämpft.
»Allerdings ... Sie hören ja aber, daß Herr Blüthenzweig nicht geneigt ist, Ihren Wunsch zu erfüllen.«
»Man muß bedenken, daß es die heilige Mutter Gottes ist«, sagte Hieronymus, und sein Kopf zitterte.
»Das ist richtig. – Und weiter? Darf man keine Madonnen ausstellen? Darf man keine malen?«
»Nicht so! Nicht so!« sagte Hieronymus beinahe flüsternd, indem er sich hoch emporrichtete und mehrmals heftig den Kopf schüttelte. Seine kantige Stirn unter der Kapuze war ganz von langen und tiefen Querfalten durchfurcht. »Sie wissen sehr wohl, daß es das Laster selbst ist, das ein Mensch dort gemalt hat, –

die entblößte Wollust! Von zwei schlichten und unbewußten Leuten, die dieses Madonnenbild betrachteten, habe ich mit meinen Ohren gehört, daß es sie an dem Dogma der unbefleckten Empfängnis irremache ...«

»Oh, erlauben Sie, nicht darum handelt es sich«, sagte der junge Verkäufer überlegen lächelnd. Er schrieb in seinen Mußestunden eine Broschüre über die moderne Kunstbewegung und war sehr wohl imstande, ein gebildetes Gespräch zu führen. »Das Bild ist ein Kunstwerk«, fuhr er fort, »und man muß den Maßstab daran legen, der ihm gebührt. Es hat allerseits den größten Beifall gehabt. Der Staat hat es angekauft.«

»Ich weiß, daß der Staat es angekauft hat«, sagte Hieronymus. »Ich weiß auch, daß der Maler zweimal beim Regenten gespeist hat. Das Volk spricht davon, und Gott weiß, wie es sich die Tatsache deutet, daß jemand für ein solches Werk zum hochgeehrten Manne wird. Wovon legt diese Tatsache Zeugnis ab? Von der Blindheit der Welt, einer Blindheit, die unfaßlich ist, wenn sie nicht auf schamloser Heuchelei beruht. Dieses Gebilde ist aus Sinnenlust entstanden und wird in Sinnenlust genossen, – ist dies wahr oder nicht? Antworten Sie! Antworten auch Sie, Herr Blüthenzweig!«

Eine Pause trat ein. Hieronymus schien allen Ernstes eine Antwort zu verlangen und blickte mit seinen leidenden und durchdringenden braunen Augen abwechselnd auf die beiden Verkäufer, die ihn neugierig und verdutzt anstarrten, und auf Herrn Blüthenzweigs runden Rücken. Es herrschte Stille. Nur der gelbe Herr mit dem schwarzen Ziegenbart ließ, über die französischen Zeichnungen gebeugt, sein meckerndes Lachen vernehmen.

»Es *ist* wahr!« fuhr Hieronymus fort, und in seiner belegten Stimme bebte eine tiefe Entrüstung. – »Sie wagen nicht, es zu leugnen! Wie aber ist es dann möglich, den Verfertiger dieses Gebildes im Ernste zu feiern, als habe er der Menschheit ideale Güter um eines vermehrt? Wie ist es dann möglich, davor zu stehen, sich unbedenklich dem schnöden Genusse hinzugeben, den es verursacht, und sein Gewissen mit dem Worte Schönheit zum Schweigen zu bringen, ja, sich ernstlich einzureden, man überlasse sich dabei einem edlen, erlesenen und höchst menschenwürdigen Zustande? Ist dies ruchlose Unwissenheit oder verworfene Heuchelei? Mein Verstand steht still an dieser Stelle, – er steht still vor der absurden Tatsache, daß ein Mensch durch die dumme und zuversichtliche Entfaltung seiner tierischen Triebe auf Erden zu höchstem Ruhme gelangen kann! – Schönheit ... Was ist Schönheit? Wodurch wird die Schönheit zutage getrieben und worauf wirkt sie? Es ist unmöglich, dies nicht zu wissen, Herr Blüthenzweig! Wie aber ist es denkbar, eine Sache so sehr zu durchschauen und nicht angesichts ihrer von Ekel und Gram erfüllt zu werden? Es ist verbrecherisch, die Unwissenheit der schamlosen Kinder und kecken Unbedenklichen durch die Erhöhung und frevle Anbetung der Schönheit zu bestätigen, zu bekräftigen und ihr zur Macht zu verhelfen, denn sie sind weit vom Leiden und weiter noch von der Erlösung! – Du blickst schwarz, antworten Sie mir, du Unbekannter. Das Wissen, sage ich Ihnen, ist die tiefste Qual der Welt; aber es ist das Fegefeuer, ohne dessen läuternde Pein keines Menschen Seele zum Heile gelangt. Nicht kecker Kindersinn und ruchlose Unbefangenheit frommt, Herr Blüthenzweig, sondern jene Erkenntnis, in der die Leidenschaften unseres eklen Fleisches hinsterben und verlöschen.«

Stillschweigen. – Der gelbe Herr mit dem schwarzen Ziegenbart meckerte kurz.

»Sie müssen nun wohl gehen«, sagte der Schlechtbezahlte sanft.

Aber Hieronymus machte keineswegs Anstalten, zu gehen. Hoch aufgerichtet in seinem Kapuzenmantel, mit brennenden Augen stand er inmitten des Kunstladens, und seine dicken Lippen formten mit hartem und gleichsam rostigem Klange unaufhaltsam verdammende Worte ...

»Kunst! rufen sie. Genuß! Schönheit! Hüllt die Welt in Schönheit ein und verleiht jedem Dinge den Adel des Stiles! – Geht mir, Verruchte! Denkt man, mit prunkenden Farben das Elend der Welt zu übertünchen? Glaubt man, mit dem Festlärm des üppigen Wohlgeschmacks das Ächzen der gequälten Erde

übertönen zu können? Ihr irrt, Schamlose! Gott läßt sich nicht spotten, und ein Greuel ist in seinen Augen euer frecher Götzendienst der gleißenden Oberfläche! – Du schmähst die Kunst, antworten Sie mir, du Unbekannter. Sie lügen, sage ich Ihnen, ich schmähe nicht die Kunst! Die Kunst ist kein gewissenloser Trug, der lockend zur Bekräftigung und Bestätigung des Lebens im Fleische reizt! Die Kunst ist die heilige Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins; die Kunst ist das göttliche Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid! – Nehmen Sie, Herr Blüthenzweig, nehmen Sie das Werk des berühmten Malers dort aus Ihrem Fenster, – ja, Sie täten gut, es mit einem heißen Feuer zu verbrennen und seine Asche in alle Winde zu zerstreuen, in alle vier Winde ...«

Seine unschöne Stimme brach ab. Er hatte einen heftigen Schritt rückwärts getan, hatte einen Arm der Umhüllung des schwarzen Mantels entrissen, hatte ihn mit leidenschaftlicher Bewegung weit hinausgereckt und wies mit einer seltsam verzerrten, krampfhaft auf und nieder bebenden Hand auf die Auslage, das Schaufenster, dorthin, wo das Aufsehen erregende Madonnenbild seinen Platz hatte. In dieser herrischen Haltung verharrte er. Seine große, gehöckerte Nase schien mit einem befehlshaberischen Ausdruck hervorzuspringen, seine dunklen, an der Nasenwurzel stark sich verdickenden Brauen waren so hoch emporgezogen, daß die kantige, von der Kapuze beschattete Stirn ganz in breiten Querfalten lag, und über seinen Wangenhöhlen hatte sich eine hektische Hitze entzündet.

Hier aber wandte Herr Blüthenzweig sich um. Sei es, daß die Zumutung, diese Siebzig-Mark-Reproduktion zu verbrennen, ihn so aufrichtig entrüstete, oder daß überhaupt Hieronymus' Reden seine Geduld am Ende erschöpft hatten; jedenfalls bot er ein Bild gerechten und starken Zornes. Er wies mit dem Federhalter auf die Ladentür, blies mehrere Male kurz und erregt mit der Nase in den Schnurrbart, rang mit der Sprache und brachte dann mit höchstem Nachdruck hervor:

»Wenn Sie Patron nun nicht augenblicklich von der Bildfläche verschwinden, so lasse ich Ihnen durch den Packer den Abgang erleichtern, verstehen Sie mich?!«

»Oh, Sie schüchtern mich nicht ein, Sie verjagen mich nicht, Sie bringen meine Stimme nicht zum Schweigen!« rief Hieronymus, indem er oberhalb der Brust seine Kapuze mit der Faust zusammenraffte und furchtlos den Kopf schüttelte. – »Ich weiß, daß ich einsam und machtlos bin, und dennoch verstumme ich nicht, bis Sie mich hören, Herr Blüthenzweig! Nehmen Sie das Bild aus Ihrem Fenster und verbrennen Sie es noch heute! Ach, verbrennen Sie nicht dies allein! Verbrennen Sie auch diese Statuetten und Büsten, deren Anblick in Sünde stürzt, verbrennen Sie diese Vasen und Zierate, diese schamlosen Wiedergeburten des Heidentums, diese üppig ausgestatteten Liebesverse! Verbrennen Sie alles, was Ihr Laden birgt, Herr Blüthenzweig, denn es ist ein Unrat in Gottes Augen! Verbrennen, verbrennen, verbrennen Sie es!« rief er außer sich, indem er eine wilde, weite Bewegung rings in die Runde vollführte ... »Die Ernte ist reif für den Schnitter ... Die Frechheit dieser Zeit durchbricht alle Dämme ... Ich aber sage Ihnen ...«

»Krauthuber!« ließ Herr Blüthenzweig, einer Tür im Hintergrund zugewandt, mit Anstrengung seine Stimme vernehmen. »Kommen Sie sofort herein!«

Das, was infolge dieses Befehls auf dem Schauplatz erschien, war ein massives und übergewaltiges Etwas, eine ungeheuerliche und trotzende menschliche Erscheinung von schreckeneinflößender Fülle, deren schwellende, quellende, gepolsterte Gliedmaßen überall formlos ineinander übergingen, – eine unmäßige, langsam über den Boden wuchtende und schwer pustende Riesengestalt, genährt mit Malz, ein Sohn des Volkes von fürchterlicher Rüstigkeit! Ein fransenartiger Seehundsschnauzbart war droben in seinem Angesicht bemerkbar, ein gewaltiges, mit Kleister besudeltes Schurzfell bedeckte seinen Leib,

und die gelben Ärmel seines Hemdes waren von seinen sagenhaften Armen zurückgerollt.
»Wollen Sie diesem Herrn die Türe öffnen, Krauthuber«, sagte Herr Blüthenzweig, »und, sollte er sie dennoch nicht finden, ihm auf die Straße hinausverhelfen.«
»Ha?« sagte der Mann, indem er mit seinen kleinen Elefantenaugen abwechselnd Hieronymus und seinen erzürnten Brotherrn betrachtete. – Es war ein dumpfer Laut von mühsam zurückgedämpfter Kraft. Dann ging er, mit seinen Tritten alles um sich her erschütternd, zur Tür und öffnete sie.
Hieronymus war sehr bleich geworden. »Verbrennen Sie ...«, wollte er sagen, aber schon fühlte er sich von einer furchtbaren Übermacht umgewandt, von einer Körperwucht, gegen die kein Widerstand denkbar war, langsam und unaufhaltsam der Tür entgegengedrängt.
»Ich bin schwach ...«, brachte er hervor. »Mein Fleisch verträgt nicht die Gewalt ... es hält nicht stand, nein ... Was beweist das? Verbrennen Sie ...«
Er verstummte. Er befand sich außerhalb des Kunstladens. Herrn Blüthenzweigs riesiger Knecht hatte ihn schließlich mit einem kleinen Stoß und Schwung fahren lassen, so daß er, auf eine Hand gestützt, seitwärts auf die steinerne Stufe niedergesunken war. Und hinter ihm schloß sich klirrend die Glastür.
Er richtete sich empor. Er stand aufrecht und hielt schwer atmend mit der einen Faust seine Kapuze oberhalb der Brust zusammengerafft, indes er die andere unter dem Mantel hinabhängen ließ. In seinen Wangenhöhlen lagerte eine graue Blässe; die Flügel einer großen, gehöckerten Nase blähten und schlossen sich zuckend; seine häßlichen Lippen waren zu dem Ausdruck eines verzweifelten Hasses verzerrt, und seine Augen, von Glut umzogen, schweiften irr und ekstatisch über den schönen Platz.
Er sah nicht die neugierig und lachend auf ihn gerichteten Blicke. Er sah auf der Mosaikfläche vor der großen Loggia die Eitelkeiten der Welt, die Maskenkostüme der Künstlerfeste, die Zierate, Vasen, Schmuckstücke und Stilgegenstände, die nackten Statuen und Frauenbrüste, die malerischen Wiedergeburten des Heidentums, die Porträts der berühmten Schönheiten von Meisterhand, die üppig ausgestatteten Liebesverse und Propagandaschriften der Kunst pyramidenartig aufgetürmt und unter dem Jubelschrei des durch seine furchtbaren Worte geknechteten Volkes in prasselnde Flammen aufgehen. – Er sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte. –
»Gladius Dei super terram ...«, flüsterten seine dicken Lippen, und in seinem Kapuzenmantel sich höher emporrichtend, mit einem versteckten und krampfigen Schütteln seiner hinabhängenden Faust murmelte er bebend: *»Cito et velociter!«*

Abb. 12 Der Platz vor der Feldherrnhalle mit der Mosaikfläche

Für die Erlaubnis der Veröffentlichung danken wir der S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
Sämtliche Photographien: Stadtarchiv München.

Friedrich Prinz

Bayern und München am Ende der Prinzregentenzeit*

Epochen des Friedens, der Konsolidierung, der unmerklichen inneren Entwicklung, die dann oft als Ereignislosigkeit oder gar als Stagnation empfunden werden können, haben schon immer den Verdacht der Historikerzunft auf sich gezogen. Vielleicht ist es ein gewisser ›Horror vacui‹, der den Geschichtsforscher manchmal dazu verleitet, die Wurzeln späterer explosiver und revolutionärer Entwicklungen und Ereignisse auch und gerade in der vorausgegangenen Epoche der Ruhe zu suchen. Klassisches Muster einer solchen Tendenz ist für die deutsche Geschichte der sogenannte Vormärz bzw. die gesamte Restaurationsepoche zwischen Napoleon und der Revolution von 1848. In vergleichbarer Weise wird auch für die bayerische Geschichte die ›Prinzregentenzeit‹, also die Epoche zwischen 1886 und 1912, als Luitpold, der dritte Sohn König Ludwigs I., für seinen erkrankten Neffen Ludwig II. an die Spitze der Monarchie trat,

Abb. 1 Friedrich August von Kaulbach: *Prinzregent Luitpold von Bayern,* 1902, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

als eine Inkubationszeit für manche Entwicklungsstränge betrachtet, die zum Zusammenbruch des monarchischen Systems im November 1918 führten. Was hat es mit diesem fast ein Menschenalter umfassenden Zeitabschnitt bayerischer Geschichte auf sich, der ein ›Stellvertreter‹ in des Wortes bester, integerster Bedeutung den Namen gab, ein Mann, der der Enkel des ersten bayerischen Königs war und gleichzeitig der Vater des letzten? Ein Mann schließlich, der nicht nach Popularität zu haschen brauchte und der sich in seiner Politik fast bis ans Ende seines Lebens an die erfolgreiche hundertjährige Regierungsdevise seit König Max I. Joseph gehalten hatte, nämlich das Wittelsbach hoch über den Parteien, über den Konfessionen steht. Ich sage »fast« bis ans Ende seines Lebens, denn als im Februar 1912 Prinzregent Luitpold (Abb. 1-3) den Rücktritt des Ministeriums Podewils annahm und der Zentrumspolitiker Graf Hertling Leiter der bayerischen Politik wurde, verließ die Monarchie in gewisser Weise diese hundertjährige Regierungsmaxime und versuchte eine neue Rollenverteilung zwischen Krone, Regierung und Parlament.

So sicher diese Friedensepoche innerhalb der Grenzen des zweiten Deutschen Reiches schien, so konsolidiert Bayerns Rolle im Gefüge fürstlicher Bundesstaatlichkeit bei moderiertem Parlamentarismus auch sein mochte, es gab genügend Probleme und Spannungen, die verkraftet werden mußten: Der Freiraum bayerischer Liberalität, ein auch vom ›Simplicissimus‹ knurrend und gleichsam schon durch dessen bloße Existenz anerkanntes Faktum – dieser Freiraum war kein Geschenk des Himmels; er wurde immer wieder in Frage gestellt – von der machtvollen und volksnahen katholischen Zentrumspartei ebenso wie von der aufsteigenden Arbeiterbewegung.

Die Epoche des Prinzregenten war zugleich jener Zeitabschnitt der deutschen und bayerischen Geschichte, die durch den stärksten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbruch gekennzeichnet ist. Scheitelpunkt dieser krisenreichen Entwicklung sind hier, wie in Österreich-Ungarn und Preußen, die neunziger Jahre, markiert durch den gewaltigen Aufschwung der Großindustrien und neuer chemischer und elektrischer Technologien. Hierzu für Deutschland einige Zahlen: Zwischen 1871 und 1914 vervierfachte sich die deutsche Ausfuhr, die Industrieproduktion versechsfachte sich. Der jährliche Vermögenszuwachs der deutschen Volkswirtschaft betrug drei bis vier Milliarden Mark, das gesamte Volksvermögen wurde 1913 von der Dresdner Bank auf 270 Milliarden Mark geschätzt, von Karl Helfferich in seinem berühmten Buch über ›Deutschlands Volkswohlstand 1888-1913‹ sogar auf 310 Milliarden Mark. Die Vergleichszahlen für England: 260 bis 300 Milliarden, für Frankreich: 170 Milliarden, für den jungen Industriegiganten USA hingegen 450 bis 500 Milliarden Mark.

Was die gesellschaftliche Entwicklung Deutschlands in diesem Zeitraum besonders charakterisiert, ist die Tatsache, daß im Gegensatz zu Westeuropa das Bürgertum als treibende Kraft der wirtschaftlichen Entfaltung zwar eine hervorragende Rolle spielte, daß es aber als Klasse und politisch gemeinsam agierender Sozialkörper nur sehr schwer zu fassen ist und daß es zu Adel, Handwerk, Bauerntum und Spezialarbeiterschaft sehr fließende Übergänge gab. Dies trifft besonders für Bayern zu, wo – von Augsburg und Nürnberg vielleicht abgesehen – das industrielle Bürgertum nicht jenes politische Gewicht erlangte, das ihm in den industriellen Schwerpunkten des Reiches zufiel, etwa in Württemberg, den Rheinlanden und Mitteldeutschland. Der angedeutete Stand der Dinge, speziell die Rolle des Bürgertums, hatte Folgen für Deutschland insgesamt als eine »verspätete Nation« Europas. Politische Konsequenzen hatte auch die Tatsache, daß dieses sich mit rasender Geschwindigkeit nach Überwindung der Wirtschaftskrisen der siebziger Jahre industrialisierte Reich dennoch nach wie vor zu den europäischen Hauptagrarländern gehörte, ein Faktum, das nicht nur für den erbitterten Kampf zwischen Freihandels- und Schutzzollpolitik wichtig war, sondern das auch die innenpolitischen Verhältnisse mitbestimmte. Auch und nicht zuletzt in Bayern, dessen wirtschaftliche Verhältnisse sich erst

allmählich dem industriellen Innovationsschub seit 1890 anglichen. Man kann dies etwa an der zögernden Verflechtung des bayerischen Bankwesens mit dem deutschen Großbankensystem ablesen: Die Deutsche Bank gründete erst 1889 in München eine Filiale, und umgekehrt dehnte die Bayerische Hypotheken- und Wechselbank ihre Aktivitäten erst 1896 auch auf das übrige Deutschland aus.

Der entscheidende Zug der bayerischen Wirtschafts- und Sozialentwicklung war aber die Tatsache, daß die Bevölkerung trotz der industriellen Zentren Schwabens und Frankens noch um die Jahrhundertwende zur Hälfte ein Bauern- und Landvolk war, wodurch, wie man zu Recht gesagt hat, die bayerischen Verhältnisse einen »statischen und naturhaften Charakter« behielten. Bauerntum und Landvolk waren seit dem 18. Jahrhundert für die Regierung nicht nur Objekte ernährungswirtschaftlicher und fiskalischer Überlegungen und Maßnahmen, sondern in steigendem Maße auch staatspolitische Aufgabe, ja man hat die Bauernbefreiung, d. h. die Einfügung der Landwirtschaft in die neue liberale Wirtschaftsordnung, als »das größte soziale Werk des 19. Jahrhunderts in Bayern« bezeichnet, als Leistung des Staates mindestens ebenbürtig neben der Industrialisierung stehend. Wenn Bauerntum und Landvolk zwar letztlich nie jene durchschlagende Kraft erreichten, die ihrer zahlenmäßigen Stärke entsprochen hätten, war doch die berufsständische und parteipolitische Organisation der Landbevölkerung eine machtvolle Konstante bayerischer Sozialentwicklung und Politik; und zwar auch dann, wenn es um eine jahrzehntelange Opposition gegen ein politisches System ging, das gegen die parlamentarischen Mehrheitsverhältnisse sich halten und auch erfolgreich regieren konnte. Daß die Kirche hier nach beiden Seiten hin eine positive, stabilisierende Vermittlerrolle spielte, ist ebenso eine Besonderheit der bayerischen Entwicklung.

Für die Prinzregentenzeit wird man ferner innerstaatliche Unterschiede der industriellen wie der gesellschaftlichen Entwicklung in Anschlag bringen müssen, vor allem die Tatsache, daß Nürnberg und Augsburg Träger der modernen Industriegesellschaft waren, während München bis zur Installierung von Kriegsbetrieben nach 1914, trotz seines Industriepotentials, doch in erster Linie ›Haupt- und Residenzstadt‹ blieb, für deren Spezialgewerbe, besonders im Bereich des Kunstgewerbes, nach wie vor der Hof Hauptauftraggeber blieb. Mindestens 30000 Menschen waren vom höfischen Kunstgewerbe und vom blühenden Kunstleben der Stadt unmittelbar oder mittelbar abhängig, so daß schon von dieser Tatsache her die Frage erlaubt ist, ob man nicht wegen der Sondersituation Münchens den Glanz der Prinzregentenzeit ganz konkret auf diese Haupt- und Residenzstadt selbst beziehen, ja sogar einschränken sollte. Mutatis mutandis könnte man ähnliches für das Fin de Siècle in Wien sagen, eines der folgenreichsten Inkubationszentren der modernen Weltkultur überhaupt und in dieser Hinsicht unendlich mehr als das Verwaltungszentrum eines Fünfzig-Millionen-Reiches.

Verwaltungszentrum war auch die bayerische Landeshauptstadt und damit eine Stadt der Beamten, der hohen Bürokratie; damit ist ein weiteres wichtiges Ingredienz unserer Epoche angesprochen. München um 1900 war der Wirkungsort und die Repräsentationsbühne dieser seit Montgelas' Zeiten fest etablierten liberal-konservativen hohen Bürokratie von hoher Effizienz, die sich zwischen Krone und Parlamentarismus bis zum Ende der Prinzregentenzeit einen Freiraum für das eigene politische Management zu bewahren und teilweise auch kämpferisch gegen Angriffe von anderen Seiten zu verteidigen wußte: ein wesentliches politisches Signum der Prinzregentenzeit, eine der Hauptursachen für den maßvollen, auch zur Moderne offenen Traditionalismus Münchens. Er brachte zwangsläufig mit sich, daß schon vor 1914 viele Vertreter einer modernistischen Industriekultur, mochten sie auch in der liberalen Luft dieser Stadt groß und bekannt geworden sein, dennoch zur Verwirklichung ihrer Pläne in die großen industriellen Zentren des Reiches, ins Rheinland, nach Mitteldeutschland und nach Berlin abwanderten. Bleiben wir jedoch bei Politik und Gesellschaft der Zeit.

Eine knappe, notwendig unvollständige Skizze der Ereignisse mag die Analyse erleichtern. Auf den ersten Blick scheint Bayern in dieser Periode eine Oase der inneren Stabilität gewesen zu sein. Der Kulturkampf, der noch zu Beginn der Prinzregentenzeit Deutschland erschütterte, ein Kampf, der dem katholischen Bevölkerungsteil des Reiches ein neues, schicksalhaftes, über ständische Schranken oft hinausgehendes Gemeinschaftsbewußtsein mit weitreichenden politischen Konsequenzen bescherte, selbst dieser Kampf verlief in Bayern in erträglicheren Formen als etwa im Rheinland. Inwieweit dies das Verdienst Johann von Lutz' war, der wichtigsten politischen Figur Bayerns bis in die ersten Jahre der Regentschaft hinein (1886-1890), kann hier nicht erörtert werden. Man hat Lutz wohl zu Recht einen »ins Beamtenmäßige übersetzten, verkleinerten, bürgerlichen Montgelas« genannt. Auf jeden Fall besaß er einen festen Rückhalt bei der Krone, besonders aber auch bei Bismarck, jenem Politiker, dem man eine manchmal geschmeidige, manchmal schroffe, in jedem Fall jedoch wirksame Fernsteuerung der inneren Politik Bayerns attestieren muß. Seit dem vorsichtigen Abbau des Kulturkampfes im Reich und seit dem Übergang Bismarcks zu einer konservativen Politik ohne und dann gegen die liberalen Kräfte verlor auch Lutz mehr und mehr die Rückendeckung aus Berlin. Er war klug genug, noch von sich aus in einer Reihe juristisch-staatsrechtlich verklausulierter Schritte den Rückzug anzutreten, was allerdings seine Entlassung kurz vor seinem Tode nicht mehr verhindern konnte.

Angeschlagen war das Ministerium aber auch schon durch die dramatische Zuspitzung der bayerischen Königsfrage infolge der fortschreitenden Erkrankung Ludwigs II. und seiner durch den Bau der Königsschlösser anwachsenden Verschuldung, die wiederum mit fataler und verhängnisvoller Konsequenz zur Entmündigung und zum tragischen Tod des Herrschers geführt hatten. Keinen Zweifel kann es darüber geben, daß sich Prinz Luitpold in den verworrenen Ereignissen und Bestrebungen, die mit der Etablierung der Regentschaft zusammenhingen, mit absoluter Noblesse und vorbildlicher Menschlichkeit verhalten hat, so wie es auch sonst seinem Charakterbilde entsprach. Daß der Übergang zur Regentschaft schon lange von Berlin aus als ernstes politisches Problem angesehen wurde, geht übrigens aus einer Äußerung des Grafen Philipp zu Eulenburg-Hertefeld gegenüber Herbert von Bismarck aus dem Jahre 1881 hervor, wonach »bei der obwaltenden klerikalen Strömung [in München] der tolle König immer noch besser [sei] als der schwarze Luitpold«. Der Prinzregent hat durch seine klare politische Haltung dem Reich gegenüber während eines Vierteljahrhunderts solche ideologischen Bedenken völlig auszuräumen verstanden, ja man wird gerade in der Kontinuität seiner redlichen Gesinnung dem Reich gegenüber, die ohne Ressentiments war und die man heute mit dem Begriff einer kooperativen Partnerschaft bezeichnen würde, seine genuine politische Leistung sehen dürfen.

Was die innenpolitische Situation betrifft, so zeigen gerade die Ereignisse um die Einsetzung der Regentschaft 1886 deutlich, »wie die Ministerialbürokratie, gestützt auf weite Kreise des liberalen Bürgertums und die preußische Gesandtschaft [in München], ihre vorherrschende Position zu behaupten wußte, sowohl gegen die Krone als auch gegenüber dem Landtag. Darüber hinaus, das Ministerium war mächtiger geworden, da es ihm gelang, zunächst den überstarken Einfluß des Kabinettsekretariats auszuschalten und die Geheimkanzlei [des Prinzregenten] den eigenen Zielen dienstbar zu machen.« (Karl Möckl)

Nimmt man die Feststellung hinzu, daß sich die Mehrheit des bayerischen Volkes durch die Regierungen bis zum Jahre 1912 nicht vertreten fühlen konnte, dann tut sich hier ein ernstes Staatsproblem auf, nämlich die Gefahr, daß die tieferen Interessen des Staates und Volkes »weitgehend nicht mehr mit den politischen Maßnahmen der Regierung übereinstimmten«, ein Zustand, der durch die Regentschaft nicht überbrückt, sondern durch deren provisorischen Charakter eher verschärft worden ist. Nimmt man das personalpolitische Faktum hinzu, daß nach dem Ausscheiden von Lutz 1890 drei fränkische Politiker die

bayerische Politik maßgeblich prägten, nämlich Ministerpräsident von Crailsheim, Finanzminister von Riedel und Innenminister von Feilitzsch, dann verschärft sich die eben angedeutete politisch-institutionelle Diskrepanz zwischen Regierung und Volk noch durch das geistige Profil dieser Männer: Sie kamen aus der Welt eines aufgeklärten Protestantismus, der ihre im Grunde nationalliberale Gesinnung und ihre reichskonforme Politik bestimmte. Es liegt auf der Hand, daß die Patriotenpartei, die seit 1887 zur Zentrumspartei wurde und deren Schicksal es jahrzehntelang blieb, innerhalb des allzu eng gezogenen Wirkungsraumes des bayerischen Parlamentarismus gegen das politische Establishment der Regierung anzurennen, den ideologischen Gegensatz zum System einer

Abb. 2 Hubert Herkommer: *Prinzregent Luitpold von Bayern,* 1896, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Ministerherrschaft solcher Art besonders schmerzlich empfinden mußte und auch empfand. Auch die wiederholten Versuche des Zentrums, mit Hilfe Peter von Wiedemanns, des ehrgeizigen Chefs der Geheimkanzlei des Prinzregenten, diese feste Konstellation politischer Machtverteilung zu durchbrechen, müssen letztlich als gescheitert angesehen werden. Es erfolgte lediglich teilweise eine Verschiebung der faktischen Regierungsgewalt vom Kabinett in den Bereich der Geheimkanzlei Luitpolds, dies wiederum mit der Konsequenz, daß die verstärkte Rolle der Geheimkanzlei, die eine Art Nebenregierung mit einem relativ umfangreichen Mitarbeiterstab wurde, dem Prinzregenten, als dem faktischen Vermittler zwischen Kabinett und Kanzlei, eine erhöhte Bedeutung gab: Er wurde die Integrationsfigur für beide Gremien, wirkte also stabilisierend. Man hat in diesem Zusammenhang von einer »Institutionalisierung der staatlichen Gewalt außerhalb der Verfassungsnorm« gesprochen und ein Funktionieren dieses Systems nur für möglich gehalten, wenn es von einer gesellschaftlich starken Schicht getragen wird. Repräsentanten dieser Schicht waren danach »das hohe, meist fränkisch-, schwäbisch-, pfälzisch-protestantische Beamtentum, die bürgerlich-pfälzischen und die standesherrlich-rechtsrheinischen Großgrundbesitzer, das Großkapital, der hohe Klerus, das gebildete Bürgertum in Kunst und

Wissenschaft und bedingt das Offizierskorps« (Karl Möckl). Erstaunlich an dieser staatstragenden Schicht ist die Homogenität ihres politischen Willens und ihrer Grundüberzeugungen, in denen sich liberale und konservative Elemente zusammenfanden.

Man wird nicht behaupten können, daß dies zum Schaden des Landes gewesen wäre. Aber es zeigte sich auch, daß ein solches System, das im Grunde nicht mehr oder nur teilweise vom breiten demokratisch-parlamentarischen Konsens getragen wurde, in extremen Krisensituationen nicht standzuhalten vermochte: Verfassungswirklichkeit und parlamentarisch-gesellschaftliche Struktur hatten sich zu weit auseinanderentwickelt, um sich noch wirksam gegenseitig stützen und ergänzen zu können.

Im einzelnen allerdings sind solche divergierenden Systeme zu unterschiedlich, als daß mit dem gängig gewordenen plakativen Begriff der ›postfeudalen Gesellschaft‹ hier viel ausgesagt wäre. ›Postfeudale Gesellschaft‹ – wenn denn dieser Terminus gebraucht werden soll – bedeutet auch keineswegs und quasi per definitionem eine Wendemarke zu einem negativen historischen Trend hin. Das Beispiel Großbritanniens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zeigt zur Genüge, wie ein lebendiger Konservativismus die vitalen Bedürfnisse breiter Volksschichten erkannte, den eigenen Zielsetzungen einverleibte, dabei durch bewußte Förderung der Arbeiterbewegung den Manchesterliberalismus gleichsam links überholte und damit eine Kontinuität politischer Eliten garantierte, die Großbritannien gerade in dieser Epoche zur führenden Weltmacht werden ließ. ›Postfeudale Gesellschaft‹ als Programm schließt also auch die Chance ein, ohne revolutionären Bruch politische Erfahrungen an neue aufsteigende Schichten weiterzuvermitteln, soziale Lernprozesse einzuleiten und damit jene gewaltigen revolutionären Grabenbrüche zu vermeiden, die für die politische Moral immer ein totaler Rückfall in die ›Steinzeit‹ sind.

Aber diese Chance politischer Kontinuität ist eben nur eine Chance; der Ausbruch des Ersten Weltkrieges hat sie für Zentraleuropa zunichte gemacht und eben jene extreme Belastung herbeigeführt, unter der die Monarchien der Mittelmächte zusammenbrachen. Man wird kaum sagen können, daß bei dieser negativen Entwicklung Bayern nur vom Trend der preußisch-deutschen Verhältnisse mitgerissen wurde; eine neuere Untersuchung hat die genuin bayerischen Faktoren sehr klar herausgearbeitet. Etwa das Unvermögen der oben charakterisierten, staatstragenden Schicht, die Arbeiterbewegung für sich zu gewinnen, was, wie England zeigt, nicht unmöglich wäre und eine der größten innenpolitischen Leistungen der britischen Tories war. Auch in Bayern gab es unter der Ägide Georg von Vollmars diese Chance; man hat sie aber kaum genutzt. Sozialdemokratische Bürgermeister mußten auch nach zweifelsfrei legaler Wahl um ihre Bestätigung von oben kämpfen, und zwar bis an die Schwelle des Ersten Weltkrieges.

Noch deutlicher wird die nachlassende Integrationskraft des staatstragenden Establishments am Schicksal der stärksten politisch-parlamentarischen Kraft Bayerns, nämlich an der Zentrumspartei, die erst dann regierungsfähig wurde, als sie selbst ihren vitalen demokratischen Flügel unter Dr. Georg Heim 1907 völlig entmachtete. Sie beraubte sich damit zumindest teilweise jener breiteren Basis im bayerischen Volke, die allein diese Partei in die Lage versetzt hätte, einen vernünftigen Ausgleich zwischen dem eingefahrenen Regierungssystem und dem parlamentarischen Legitimismus herbeizuführen. Das Regierungssystem selbst, das auch über den Sturz des letzten nationalliberalen Ministerpräsidenten Friedrich Krafft von Crailsheim hinaus, also auch nach 1903, noch durchaus funktionierte, änderte sich selbst bei steigendem Einfluß der Geheimkanzlei des Prinzregenten im Grunde nicht mehr.

Daß dabei dieser Einfluß, das heißt derjenige Peter von Wiedemanns, nicht einfach mit dem Willen des Prinzregenten gleichzusetzen war, muß ausdrücklich betont werden. Das zeigte sich beim politischen Kurswechsel des Jahres 1912, als nach den Wahlen vom 5. Februar Prinzregent Luitpold erneut von Podewils

mit der Regierungsbildung beauftragen wollte. Aufgrund der Einflußnahme Wiedemanns, des Prinzen Ludwig, des Reichsrates von Auer und anderer Persönlichkeiten seiner näheren Umgebung entschied er sich dann aber für den Zentrumspolitiker von Hertling, und dies, obwohl das Zentrum durch das Ausscheiden des Heim-Flügels schon empfindliche Verluste bei der Wahl des Jahres 1912 erlitten hatte. Es bleibt ein Paradoxon gerade der Geschichte dieser Partei, die in jahrzehntelanger harter Opposition gegen ein liberales ministerielles System die berechtigten Ansprüche des Parlamentarismus verfochten hatte, daß sie nun, beim Regierungsantritt, sowohl eine entschiedene Frontstellung nach links, aber auch ebenso gegen jede weitreichendere Parlamentarisierung bezog oder eher wohl beziehen mußte.

Man hat dennoch mit Recht den Kurswechsel von 1912 als die stärkste politische Zäsur in Bayern seit 1866 bezeichnet und als verständliche Reaktion auf ein halbes Jahrhundert liberaler, »die parlamentarischen Mehrheitsverhältnisse vielfach brüskierender Beamtenministerien« charakterisiert. Dies ist zweifellos richtig, aber man wird hinzufügen müssen, daß die Selbstverstümmelung des Zentrums durch das Hinausdrängen des linken Flügels unter Dr. Georg Heim diese Partei daran gehindert hat, einen wirklich entschiedenen neuen Anfang zu setzen, um die Früchte ihres Sieges zu ernten. Ihr Aktionsradius blieb überdies nach wie vor durch das bayerische Staatsrecht empfindlich eingeschränkt, wonach Regierung und Landtag Organe des Monarchen waren, es also im Grunde auch bei einer im technischen Sinne ›gouvernementalen Politik‹ blieb. So seltsam es auf den ersten Blick erscheinen mag, und so wenig es zur quasi zivilen, zurückgenommenen Leutseligkeit des Prinzregenten passen will, die Monarchie blieb auch in seiner Person dem Gesetz treu, nach dem sie angetreten war, und betonte bis zum Schluß jene unüberschreitbare Distanz, die Herrscher und Land trotz aller parlamentarischer Vermittlung trennte.

Damit soll keineswegs im nachhinein eine gleichsam zwangsläufige Katastrophe angedeutet sein, denn Geschichte ist – neben den festen Bahnen gesellschaftlicher Strukturen und historisch gewachsener Lebenszusammenhänge – immer auch die Bühne des Unerwarteten, Überraschenden, ja Paradoxen. Aber dennoch war in dieser Atmosphäre der Etabliertheit ein unterschwellig wirksames Empfinden gewachsen, dem Thomas Mann in seiner 1902 erschienenen Erzählung ›Gladius Dei‹ mit seismographischer Genauigkeit beredten Ausdruck verliehen hat. »München leuchtete« – aber dieser Glanz war nicht unbedroht und gerade eine religiös fühlende junge Generation spürte dies, so bizarre Ausdrucksformen dieses Gefühl auch manchmal annehmen konnte.

Dennoch: Seien wir im Urteil gerecht und übertreiben wir nicht die Spurensicherung nach der Katastrophe. Es wird immer wieder politische Ordnungen geben, die Phasen der Krise durchlaufen, ohne daß diese Ordnungen an sich deswegen zerbrechen müssen oder gar im Prinzip untauglich sind. Auch haben wir in zwei Weltkriegen wohlgeordnete Nationalstaaten wie Kartenhäuser zusammenbrechen sehen, ohne daß deren Untergang streng kausal aus ihren vorausgegangenen Zuständen deduziert werden könnte. Insofern wird man sich auch davor in acht nehmen müssen, krisenhaften Elementen der Zeit vor 1914 allzu großes Gewicht beizulegen. Tendenzen hierzu gibt es immer wieder, bis hin zu dem untauglichen Versuch, den Schwabinger gesellschaftskritischen Bänkelsang vor 1914 zum Sturmvogel der Revolution hochzustilisieren.

Richtiger ist es wohl, das Bayern der Prinzregentenzeit und vor allem ihrer Spätphase um 1900 eher als Epoche sui generis zu betrachten und nicht mit allen Hypotheken der bald danach eintretenden Weltkriegskatastrophe im nachhinein zu belasten. Im Gegenteil: Die integre und integrierende Figur des Prinzregenten mag ein gutes Symbol und Siegel für ein Vierteljahrhundert bayerischer Geschichte sein, in der es aus den oben angeführten Gründen zwar durchaus eine politisch-gesellschaftliche Patt-Situation gab, eine Patt-Situation, die sicher auch ihre Gefahren in sich barg und einer kreativen Weiterentwicklung von Staat und Gesellschaft im Wege stand. Auf der anderen Seite wird man aber

auch als ein großes Plus dieses Zustandes anerkennen müssen, daß es hier in Bayern, wie überall in vergleichbaren geschichtlichen Situationen, gerade das wechselseitige Ausbalancieren der politischen Kräfte, an dem der Prinzregent sowohl als Persönlichkeit wie auch als Vertreter der Monarchie einen so hohen Anteil hatte, daß gerade diese Ausgleichsfunktion, die in mancher Beziehung negativ auch als Patt oder als Immobilismus bezeichnet werden kann, jenen erstrebenswerten politisch-gesellschaftlichen Freiraum erst geschaffen und ermöglicht hat, in dem sich politische Freiheit und ebenso Kultur, als deren schönstes Kind, zu entfalten vermögen!

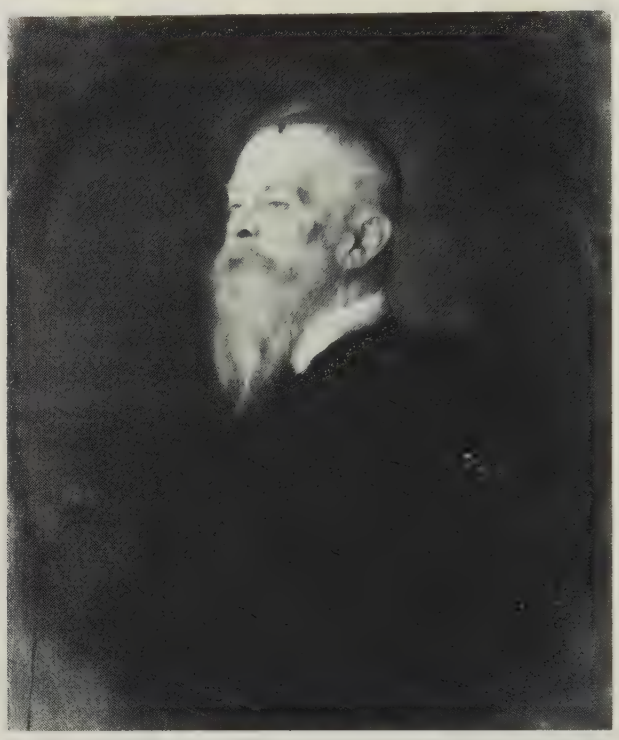


Abb. 3 Franz von Lenbach: Prinzregent Luitpold von Bayern, 1897, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Auch an eine andere politische Vorbedingung dieser für München so schöpferischen Epoche sei hier erinnert, nämlich daran, daß das im ganzen problemlose Verhältnis Bayerns zum Reich sowohl ein Verdienst des Prinzregenten wie der staatstragenden Schicht im Lande war, und daß dieser Zustand auch Ursache für die gesamtdeutsche geistige Funktion Münchens im wilhelminischen Deutschland gewesen ist. Der sicherlich harte Verzicht auf eigene ›Große Politik‹ hatte weitreichende und sehr glückliche kulturelle Folgen, die der süddeutschen Metropole einen Rang sicherten, der weit über ihre innerbayerische Funktion hinausragte. Zugegeben: Die Prinzregentenzeit war eine Spätzeit in einem sehr spezifischen Sinn, und insofern gilt auch hier Hegels melancholisches Diktum, daß die Eule der Minerva erst in der Dämmerung ihren Flug beginne, die Blüte einer Kultur also ein Nachspiel sei, wenn nämlich die großen politischen Entscheidungen schon gefallen sind. Aber ist Spätzeit darum etwas Bedenkliches oder gar mit einem fatalen Dekadenzbegriff Belastetes? Kann Spätzeit nicht auch, wie etwa die christliche Spätantike lehrt, zugleich eine große Inkubationszeit des Neuen, des Kommenden sein, das taubenfüßig in die Welt tritt und allmählich erst zu Kraft und Stimme kommt? Die Prinzregentenzeit in diesem Sinne zu betrachten, heißt einer großen Epoche bayerischer Kultur Gerechtigkeit widerfahren lassen.

* Diesem Beitrag liegt im wesentlichen mein Artikel »Anmerkungen zur Prinzregentenzeit« in der Festschrift für Andreas Kraus (1982) zugrunde.

Peter-Klaus Schuster

»München leuchtete«

Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900

1. Savonarola in München

Am Beginn der modernen Kunst, so die überraschende These von Werner Hofmann, steht der reformatorische Bildersturm. Die Abwertung des Bildes gegenüber dem Wort, der theologische Vorzug des Geschriebenen vor dem Verführerischen sinnlicher Erscheinung, all das habe von Karlstadts Bilderstürmen in Wittenberg über Zwingli und Calvin bis hin zu Mondrian und Kandinsky eine Verwandlung der Kunst zum Abstrakten bewirkt.[1]

Diese überraschende These einer »Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion«, so Hofmann Nietzsche paraphrasierend, findet ihre kaum weniger überraschende historische Bestätigung im katholischen München. Die Moderne, die Kunst des 20. Jahrhunderts, beginnt in München in der Tat mit einem Bildersturm! Der Urheber dieses Bildersturmes ist Thomas Mann. Die viel und meist falsch zitierte Wendung »München leuchtete« in Thomas Manns 1902 erschienener Erzählung ›Gladius Dei‹ ist ja gerade nicht, wie man am Ort des Geschehens in charmanter Selbstverkennung bis heute meint, als ein Lobpreis des Dichters auf die Kunststadt München aufzufassen.[2] Wer vom lateinischen Titel nicht abgeschreckt, diese überaus kurze Erzählung Thomas Manns wirklich zu Ende liest, bemerkt unschwer, daß aus der Perspektive eines Jünglings, der dem Florentiner Bußprediger Savonarola nachgestaltet ist, die Kunststadt München von Thomas Mann gewiß nicht ohne Ironie aber doch auch nicht ohne Ernst als ein München der Verfallszeit beschrieben wird. Die Künste im München der Prinzregentenzeit blühen, aber es sind falsche und verderbliche Künste. Sie werden am Ende der Geschichte in einer Vision des christlich gesonnenen Jünglings dem Feuer überantwortet.

Falsch ist diese Münchner Kunst, so das Urteil des Dichters, weil sie bei italienischen Renaissancevorbildern geliehen und nur auf eine rasche Vermarktung im blühenden Münchner Kunsthandel ausgerichtet ist. Das von Thomas Mann im Jahr 1901 beschriebene München, das fast ausschließlich auf das neuerbaute München Ludwigs I. und seiner Nachfolger beschränkt bleibt, dieses München ist eine Kunststadt nur insofern, als es von seinen Bauten bis hin zum Warenangebot seiner Kunsthandlungen die Kopie einer wirklichen Kunststadt ist, nämlich Florenz zur Zeit des Quattrocento. Überall, so Thomas Mann über das München zwischen Feldherrnhalle und Universität, Hofgarten und Pinakothek, »überall sind die kleinen Skulptur-, Rahmen- und Antiquitätenhandlungen verstreut, aus deren Schaufenster dir die Büsten der florentinischen Quattrocento-Frauen voll einer edlen Pikanterie entgegenschauen. Und der Besitzer des kleinsten und billigsten dieser Läden spricht dir von Donatello und Mino da Fiesole, als habe er das Vervielfältigungsrecht von ihnen persönlich empfangen«.

Dieses maliziöse Urteil Thomas Manns über Münchner Kunstgeschmack ist just zu einer Zeit formuliert, als mit Hans Rosenhagens Artikeln in der Berliner Zeitung ›Der Tag‹ der Ruf Münchens als Kunststadt in breiter Öffentlichkeit erstmals entschieden in Frage gestellt wird. Nach dem Weggang von Corinth und Slevogt gäbe es lebendige Kunst nur noch in Berlin, in München dagegen herrsche Stagnation und die »Imitations-Industrie«.[3] Thomas Mann bestätigt

1 Werner Hofmann: »Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion«, in: Katalog zur Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* in der Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 23ff. Dankbar erinnere ich mich der Gespräche mit Werner Hofmann während der Vorbereitungen zur Hamburger Luther-Ausstellung, die vergleichbare Probleme behandelte. Zu danken habe ich ferner Friedrich Gross, Karl-Heinz Meißner, Harald Siebenmorgen und Peter Steiner für zahlreiche Hinweise.

2 Vgl. zum folgenden Ernest M. Wolf: »Savonarola in München – Eine Analyse von Thomas Manns ›Gladius Dei‹«, in: *Euphorion,* 64, 1970, S. 85ff.; Joachim Wich: »Thomas Manns ›Gladius Dei‹ als Parodie«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* N. F. 22, 1972, S. 389ff.; Wolfgang Frühwald, »›Der christliche Jüngling im Kunstladen‹, Milieu- und Stilparodie in Thomas Manns Erzählung ›Gladius Dei‹«, in: *Bild und Gedanke, Festschrift für Gerhard Baumann zum 60. Geburtstag,* München 1980, S. 324ff. mit weiterer Literatur. Zur Verharmlosung von Thomas Manns Wendung »München leuchtete« siehe Wolfgang Frühwald: »Märzenbier und Seidenhimmel, Zur Darstellung der Stadt-Persönlichkeit Münchens in der deutschen Nachkriegsliteratur«, in: Katalog zur Ausstellung *Trümmerzeit in München,* Münchner Stadtmuseum 1984, besonders S. 230f. Schon vor einigen Jahren bezeichnete Wolfgang Frühwald gesprächsweise Thomas Manns Erzählung ›Gladius Dei‹ als einen Fall für Kunsthistoriker. Diese Anregung nehme ich hier auf.

3 Vgl. Winfried Nerdinger: »Die ›Kunststadt‹ München«, in: Katalog zur Ausstellung *Die zwanziger Jahre in München,* Münchner Stadtmuseum 1979, S. 93ff. und Christine Hoh-Slodczyk, »Kunststadt« und Künstlervilla, in: Katalog zur Ausstellung *Franz von Stuck 1863-1928,* Museum Villa Stuck, München 1982, bes. S. 16ff.

Abb. 1 Fra Bartolomeo: *Bildnis Girolamo Savonarola,* um 1500, Florenz, Kloster S. Marco

Abb. 2 Ambros della Robbia: *Das Schwert Gottes über Florenz,* Rückseite einer Gedenkmedaille auf Savonarola, um 1500, mit Inschrift der Vision Savonarolas: »Gladius · Domini · Sup[er] · Teram · Cito · Et · Velociter ·

und ironisiert diese Auffassung zugleich, indem er nicht nur München nach Florenz, sondern auch seinen Münchner Bilderstürmer nach einem florentinischen Vorbild modelliert. So gleicht der hohlwangige Jüngling Hieronymus, der in Schwabing seinen schwarzen Mantel mit Kapuze wie eine Kutte trägt, bereits physiognomisch dem Bußprediger Savonarola (Abb. 1), dessen Vornamen Girolamo in lateinischer und deutscher Form Hieronymus lautet. Wie von Savonarola überliefert, zieht sich auch Hieronymus bei Thomas Mann nach seiner Einsicht in den verderblichen Charakter der Münchner Kunst zunächst drei Tage aus der Öffentlichkeit zurück, ringt mit sich, um dann als Berufener und als Werkzeug Gottes aufzutreten und wie ein zweiter Savonarola zur Abkehr von dieser ihm unsittlich erscheinenden Münchner Kunst aufzurufen.

Diese Bußpredigt findet im Schönheitsgeschäft des Herrn Blüthenzweig am Odeonsplatz vor der Feldherrnhalle statt. Nachdem die Aufforderung zur Entfernung der unzüchtigen Kunstwerke zum gewaltsamen Hinauswurf des puritanischen Jünglings aus Blüthenzweigs Kunstsalon geführt hat, imaginiert sich Hieronymus vor der Loggia der Feldherrnhalle einen Scheiterhaufen aus Kunstwerken, wie ihn jeweils am Schluß des Karnevals 1497 und 1498 ebenso Savonarola auf der Piazza della Signoria in Florenz errichten ließ, um die Florentiner Kunst zu verbrennen.[4] Alle Eitelkeiten dieser leichtlebigen Kunststadt München, die »Maskenkostüme der Künstlerfeste, die Zierate, Vasen, Schmuckstücke und Stilgegenstände, die nackten Statuen und Frauenbrüste, die malerischen Wiedergeburten des Heidentums, die Porträts der berühmten Schönheiten von Meisterhand, die üppig ausgestatteten Liebesverse und Propagandaschriften der Kunst«, all das soll in einem pyramidenartig aufgeschichteten Scheiterhaufen vor der Feldherrnhalle im Feuer vernichtet werden. Was am Anfang der Erzählung als metereologisch heiteres Himmelsphänomen eingeführt wird, – »München leuchtete. Über den festlichen Plätzen und weißen Säulentempeln [...] spannte sich strahlend ein Himmel von blauer Seide« –, dieses himmlische Leuchten über München verwandelt sich im Finale zu prasselnden Flammen, in denen Münchens sinnenreizende Kunst untergeht. Als Zeichen göttlicher Zustimmung für dieses Strafgericht sieht Hieronymus am Himmel das Schwert Gottes, das Savonarola sich nach einer ebensolchen Vision als persönliche Devise erwählt hatte (Abb. 2), nun leuchtend über der Kunststadt München stehen. Er »sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte. – Gladius Dei super terram ... flüsterten seine dicken Lippen, und in seinem Kapuzenmantel sich höher emporrichtend, mit einem versteckten und krampfigen Schütteln seiner hinabhängenden Faust murmelte er bebend: ›Cito et velociter!‹« Das klägliche Bild, das dieser von den Passanten verspottete religiöse Eiferer gegen die Münchner Kunst vor der Feldherrnhalle bietet, hat Thomas Mann natürlich nach dem Vorbild zeitgenössischer Darstellungen der Hinrichtung Savonarolas 1498 in Florenz komponiert.

Der Stein des Anstoßes für diesen herbeigesehnten Bildersturm in München im Jahr 1901 war ein Gemälde mit christlichem Sujet, ein Madonnenbild. Im Schaufenster von Blüthenzweigs Schönheitsmagazin am Odeonsplatz ausgestellt, zog es die Passanten scharenweise an und erregte das höchste Mißfallen des christlichen Jünglings. Bezeichnenderweise handelte es sich bei diesem Bild wieder um kein Original, sondern um die »mit äußerstem Geschmack in Altgold« gerahmte, große rötlichbraune Fotografie eines Erfolgsbildes der jährlichen internationalen Kunstausstellung im Glaspalast. Mit sublimem Spott trifft Thomas Mann die Münchner Zustände. Tatsächlich gab es damals am Odeonsplatz eine große Kunsthandlung, den ›Kunst-Salon J. Littauer‹, mit den von Thomas Mann genau beschriebenen elf Schaufenstern (Abb. 3).[5] Im Namenswechsel Littauer gegen Blüthenzweig sah man eine Anspielung Thomas Manns auf die immer wieder beargwöhnte Dominanz jüdischer Geschäftsleute im Kunsthandel. Doch sollte man sich von Thomas Manns diesbezüglich detaillier-

4 Vgl. dazu Horst Bredekamp: »Renaissancekultur als ›Hölle‹: Savonarolas Verbrennung der Eitelkeiten«, in Martin Warnke (Hrsg.): *Bildersturm, Die Zerstörung des Kunstwerks,* Frankfurt 1977, S. 41 ff.

5 Auf den Kunstsalon Littauer und auf die Fotografie im Münchner Stadtarchiv hat erstmals Wolf: »Savonarola in München« (Anm. 2), S. 8, Anm. 4, aufmerksam gemacht.

Abb. 3 *Odeonsplatz in München mit Kunstsalon J. Littauer,* Fotografie, 1932, München, Stadtarchiv

ter Beschreibung des Herrn Blüthenzweig nicht täuschen lassen. Mit Blüthenzweig ist ein sehr bayerisch-münchnerisches Phänomen gemeint, und es erstaunt, daß die Dechiffrierung des Namens nicht schon früher gelang. Denn ›Blüthenzweig‹ meint nach allen Regeln Thomas Mannscher Ironie natürlich nichts anderes als ›Hanfstaengl‹, die 1831 gegründete und gegen Ende des Jahrhunderts mit Filialen in London und New York operierende weltberühmte Münchner Firma für Fotografie und fotomechanische Kunstreproduktion (Abb. 4).[6] Man muß nur die von Thomas Mann genannten Spezialitäten des Kunstsalons Blüthenzweig lesen, »Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde [...]; Abbildungen moderner Gemälde, sinnenfrohe Phantasien, in denen die Antike auf eine humorvolle und realistische Weise wiedergeboren zu sein scheint [...] dazwischen die Porträts von Künstlern, Musikern, Philosophen, Schauspielern, Dichtern, der Volksneugier nach Persönlichkeiten ausgehändigt« –, das alles sind die um die Jahrhundertwende in aller Welt vertriebenen und urheberrechtlich geschützten Spezialartikel von ›Hanfstaengl‹ aus München. Die sogenannten Galeriewerke mit Reproduktionen der berühmtesten Gemälde aller großen europäischen Sammlungen gehörten zu Hanfstaengls bedeutendsten Leistungen. Im Lauf der Zeit wurden etwa 5000 Bilder aus in- und ausländischen Sammlungen bei Hanfstaengl reproduziert. Kaum weniger beliebt war die 1891 von Hanfstaengl unter dem Titel ›Die Kunst unserer Zeit‹ herausgegebene Zeitschrift mit reich illustrierten Berichten über die verschiedensten Richtungen zeitgenössischer Kunst. Und schließlich war Hanfstaengl seit jeher spezialisiert auf Porträtfotografien berühmter Zeitgenossen aus allen Bereichen des öffentlichen Lebens. Diese Sammlung von Prominentenporträts wurde von Hanfstaengl als ›Album der Zeitgenossen‹ und später unter dem Titel ›Galerie der Zeitgenossen‹ herausgegeben. Alle diese fotografischen Reproduktionen waren mit dem Stempel »Copyright Franz Hanfstaengl« urheberrechtlich geschützt. Die Initialen des Firmengründers F. H. als Rahmung des Copyright-Zeichens (Abb. 5), das ist das erfolgreichste Künstlermonogramm des damaligen München, das die technisch so perfekten Hanfstaengl-Drucke in unbeschränkter Auflage nach neuen und alten Meistern zierte. Es scheint tatsächlich so, als habe Hanfstaengl wirklich – wie Thomas Mann vom Münchner Kunsthandel ironisch vermerkt – das Vervielfältigungsrecht von Donatello und Mino da Fiesole persönlich empfangen. Es war natürlich ein Hanfstaengl-Druck von Raffaels ›Madonna auf der Wiese‹, der im Schaufenster einer Buchhandlung in Kempten noch 1921 das

Abb. 4 *Annonce der Firma Hanfstaengl* im Katalog der Münchner Jahres-Ausstellung im Glaspalast, 1900

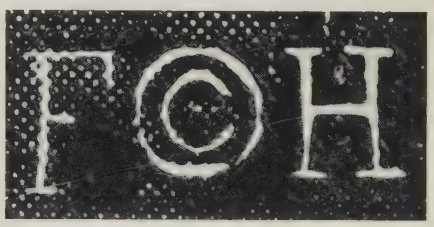


Abb. 5 *Stempel ›Copyright Franz Hanfstaengl‹* auf Hanfstaengl-Druck von 1894

6 Ob der Blütendekor solcher Hanfstaengl-Annoncen (Abb. 4) Thomas Mann den Namen ›Blüthenzweig‹ nahegelegt haben könnte, muß offen bleiben. Zur Geschichte der Firma Hanfstaengl vgl. Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie,* Münchner Stadtmuseum 1984, ferner Fritz Nemitz in der Firmenschrift: *Hanfstaengl-Drucke, Große farbige Wiedergaben nach Bildwerken alter und neuer Kunst,* München 1954. Für zahlreiche Hinweise und freundliche Auskünfte danke ich Frau Marjorie Hanfstaengl, München.

Abb. 6 Hanfstaengl-Reproduktion nach C. Fröschl: *Madonna,* um 1898

Abb. 7 Hanfstaengl-Reproduktion nach einem Detail von Gabriel Max: *Madonna,* um 1898

Abb. 8 Hanfstaengl-Reproduktion nach Hermann Kaulbach: *Madonna,* um 1895

Sittlichkeitsempfinden zweier Damen so erschütterte, daß sie wie Hieronymus bei Thomas Mann die Entfernung des Druckes aus dem Schaufenster verlangten und gegen den Ladenbesitzer einen Prozeß anstrengten (vgl. S. 103).

Nicht Raffael, sondern das erotisch stimulierende Madonnenbild eines Münchner Erfolgsmalers hat bei Thomas Mann den heiligen Zorn des christlichen Jünglings erregt. Nach der Dechiffrierung von ›Blüthenzweig‹ als ›Hanfstaengl‹ müßte es ein leichtes sein, dieses so anstößige Madonnenbild im Schaufenster von Blüthenzweigs Kunstsalon zu identifizieren. Doch beim Durchblättern der reichillustrierten Hanfstaenglschen Spezialkataloge zum Thema ›Religiöses‹ wird schnell deutlich, was auch der erhaltene Bestand an Malerei der Münchner Schule bestätigt. Das von Thomas Manns religiösem Eiferer als so anstößig empfundene Thema einer Maria lactans kommt in der christlichen Kunst Münchens um 1900 kaum und als populäres vielreproduziertes Erfolgsbild überhaupt nicht vor.[7] Zwar gibt es durchaus Madonnen Münchner Erfolgs- und Salonmaler, die von entschieden zeitgemäßer Schönheit sich sehr menschlich um ihr Kind kümmern, es hätscheln (Abb. 6), melancholisch über seine Zukunft nachsinnen (Abb. 7) oder mit gretchenhafter Verzweiflung sich über das Kindbett beugen (Abb. 8). Das Thema einer Stillenden Maria hingegen ist gewiß aus Dezenzgründen des bürgerlichen Zeitalters ebenso selten wie das Porträt einer stillenden Mutter.

Und doch trifft Thomas Manns fiktives Skandalgemälde eines erotisch aufgeladenen Madonnenbildes in seiner als so anstößig empfundenen Mischung zwischen Hohem und Niederem, Himmlischem und überaus Irdischem das Wesentliche christlicher Kunst zur Jahrhundertwende. Es ist der Zwiespalt einer Kunst, die von christlichen Heilswahrheiten und Wundern berichtet und die nicht mehr hinter einen künstlerischen Entwicklungszustand zurücktreten kann, der sich im Realismus, Naturalismus und Impressionismus anscheinend ganz an die Erscheinungswelt hingegeben hat.[8] Die beispielhaft in München von dem protestantischen Fritz von Uhde vertretene Umkehrung, daß im genau vorgezeigten Hier und Heute der unveränderte Lebensbezug der christlichen Botschaft sich darstelle – das ›Noli me tangere‹ vor der Silhouette von Dachau (Kat. Nr. 61), der ›Gang nach Bethlehem‹ als das sorgenvolle Sichdurchschlagen eines Arbeiterpaares (Kat. Nr. 60) – , all das wurde, abgesehen von der darin vermuteten sozialkritischen Tendenz solch christlicher Armeleutemalerei auch vom Stand-

7 Eine Stillende Madonna in der damaligen Münchner Malerei ist mir einzig bei Friedrich August von Kaulbach bekannt geworden, vgl. Klaus Zimmermanns: *Friedrich August von Kaulbach 1850-1920,* Monographie und Œuvrekatalog München 1980, Kat. Nr. 660, Abb. S. 175. Ein berühmtes Salonbild war die Stillende Madonna in der Werkstatt des Josephs von Dagnan Bouveret, wobei ein schwarzer Schleier die Szene des Kinderstillens pikant verhüllt, vgl. Abb. S. 96.

8 Vgl. zu diesem Konflikt christlicher Malerei im 19. Jahrhundert die Beiträge von Stephan Waetzoldt und Klaus Lankheit in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt 1971 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh., Bd. 15), ferner Adolf Smitmans: *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik,* Sankt Augustin 1980, bes. S. 247 ff.

Abb. 9 Max Liebermann: *Der zwölfjährige Christus im Tempel,* 1879, als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle, Kat. Nr. 58 b

Abb. 10 Fritz von Uhde: *Atelierpause,* 1900, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

punkt des Schicklichen als unpassend für die biblischen Figuren abgelehnt. Solche Ablehnung traf Uhdes religiöse Bilder, trotz ihrer zum Teil rembrandtesk überhöhenden Lichtregie, insbesondere von der protestantischen Amtskirche mit Argumenten, die sich ebenso auf katholischer Seite seit dem Konzil von Trient bis hin zu den 1892 bis 1897 erschienenen ›Gedanken über moderne Malerei‹ des Rottenburger Bischofs von Keppler konstant nachweisen lassen.[9] Schon Dürer, obzwar vom Tridentiner Konzil 1563 als Muster aller neueren christlichen Kunst empfohlen, traf der Vorwurf katholischer Akademiker, daß er die heiligen Figuren profaniere, indem er sie in Nürnberger Tracht stecke, was schon bei Dürer gewiß wie noch bei Uhde als Aktualisierung des Christentums gemeint war.[10] Die schon von Luther mit detaillierten Ratschlägen behandelte Frage nach dem richtigen biblischen Kostüm hat im so positivistisch gesonnenen 19. Jahrhundert, im Zeichen einer ausgedehnten Leben-Jesu-Forschung, zu einer besonderen biblischen Orientmalerei geführt. Ihre gemäßigten Vertreter in München waren Piglhein (Kat. Nr. 33) und Fugel (Kat. Nr. 27). Doch auch diese Richtung entging nicht der Kritik. Je richtiger diese Bilder nach ihrem biblischen archäologischen Gesichtspunkt waren, desto exotischer und befremdlicher sahen sie aus. Schon Menzels und später Liebermanns Gemälde des ›Zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten‹ (Abb. 9) wurden als unwürdige Darstellungen eines Judenkindes getadelt. Liebermanns in München entstandenes Bild, das die biblische Armeleutemalerei von Uhde, Firle und Kalckreuth begründete, erregte in einer Sitzung des Bayerischen Landtages am 15. Januar 1880 den erbitterten Protest des katholischen Lagers.[11]

Das Wahrheitsstreben des aktualisierenden Realismus war freilich vergleichbar ungerüstet wie die biblische Orientmalerei gegenüber irrealen Wesenheiten wie Engeln. Schon Calvin sah in der Malerei eine reine Augenkunst, »es soll also nur gemalt und gebildet werden, was unsere Augen fassen können«, mithin ausdrücklich keine Engel. Mit gleicher Begründung spottete im 19. Jahrhundert auch Courbet, der selbsternannte Stammvater des Realismus, über Murillos Engeldarstellungen, Menschen mit Flügeln habe er noch nie gesehen.[12] Fritz von Uhde ironisiert dieses Dilemma in seinem Gemälde ›Atelierpause‹ (Abb. 10), das im Modell mit angeschnallten Flügeln den eher humoristischen Blick hinter die Kulissen solch christlicher Malerei gestattet. Weit mehr ins Satirische gewendet, wird dieser Zwiespalt zwischen Anspruch und Wirklichkeit auf Segantinis

9 Vgl. Thomas Aschenbrenner: *Die tridentinischen Bildervorschriften, Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung,* Diss. Freiburg im Breisgau, um 1930, und Smitmans (Anm. 8), S. 81 ff.

10 Vgl. Peter-Klaus Schuster: »Abstraktion, Agitation und Einfühlung, Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert«, in: Katalog zur Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* in der Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 123 und Kat. Nr. 131.

11 Vgl. Friedrich Gross in: Katalog zur Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* in der Hamburger Kunsthalle, München 1983, Kat. Nr. 375 und 427.

12 Vgl. Hofmann (Anm. 1), S. 32 und 38.

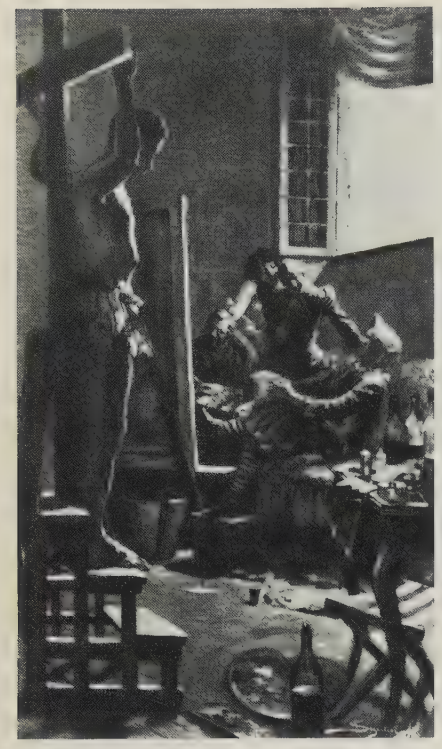


Abb. 11 Giovanni Segantini: *Heiligenmalerei – Heute,* um 1881, Chur, Bündner Kunstmuseum

Gemälde ›Heiligenmalerei – Heute‹ (Abb. 11). Das Künstlervölkchen amüsiert sich im Atelier, wo gerade nach Modell eine Kreuzigung gemalt wird. Die Passion verkürzt sich zur Passion eines Modells, das nicht immer der besten Gesellschaft entstammt. Schon der wirkliche Savonarola empörte sich über Kokotten als Modelle zu Marien, und diese moralische Vorhaltung wird über Erasmus von Rotterdam im katholischen Lager besonders für Marien- und Heiligendarstellungen unablässig wiederholt.[13] Sie findet sich ebenso bei Thomas Manns christlichem Jüngling. Sittenlos sei das Madonnenbild nicht zuletzt, weil sein Modell eine Putzmacherin von zweifelhaftem Ruf sei.

Im Zwiespalt zwischen dem Prosaischen der modernen Gegenwart und den altehrwürdigen Pathosformeln der biblischen Muster verfiel diese realistische christliche Kunst auf den Ausweg, die biblische Vorlage in ein allgemein Menschliches, ins Gleichnishafte auszuweiten, womit ein genau festgehaltener Alltag sakrale Würde erhält. Schon zur Dürerzeit war etwa auf Kupferstichen der Brüder Beham nicht mehr zu unterscheiden, ob es sich um eine Madonnendarstellung oder um die Darstellung einer Mutter mit Kind handelte. Daß Rembrandts, aber auch Raffaels Madonnenbilder letztlich nichts anderes als Darstellungen der Mutterliebe sein sollten, galt für Goethe als ausgemacht.[14] Und solche Übertragung der Religion ins allgemein Humane findet sich in der Münchner Malerei allenthalben, bei dem Protestanten Fritz von Uhde (Kat. Nr. 59-64) ebenso wie bei den Katholiken Walther Firle (Kat. Nr. 65) oder später bei Adolf Schinnerer (Kat. Nr. 102). Arbeit, Sorge, Mühe, Not und Nächstenliebe, all das wird gleichnishaft auf biblische Muster bezogen, auf die Ängste Mariens, auf die Heimkehr des verlorenen Sohnes (oder wie bei Firle auf die gefallene Tochter), auf den barmherzigen Samariter. Umgekehrt läßt sich Firles Mutter am Krankenbett ihres Kindes (Kat. Nr. 65) als eine bürgerliche Pietà verstehen, die Feldarbeit bei Kalckreuth (Kat. Nr. 67) als aktualisierte Bibelgleichnisse vom guten und faulen Arbeiter. Diese mehr oder weniger religiös gefärbte Gleichnismalerei schien den evangelischen wie den katholischen Kirchenbehörden kaum mehr für Kirchenaltäre geeignet. Und doch diente diese christliche Kunst ohne kirchlichen Segen, zumeist von Museen angekauft und durch Hanfstaengl und andere zahllos verbreitet, weiten Kreisen zur frommen Erbauung.

Thomas Manns Skandalgemälde hat freilich weniger mit solcher Annäherung des Biblischen ans Alltägliche zu tun, als vielmehr mit jener anderen Besonderheit, der Annäherung des Religiösen ans Interessante und Pikante, die Thomas Mann insbesondere als münchnerisch empfand. Die Darstellung des Religiösen als Vergegenwärtigung eines Wunders, das hat in der Münchner Malerei häufig genug bei Albert von Keller oder Gabriel von Max zu einem christlichen Somnambulismus geführt. Keller zeigt weibliche Schönheit in Trance vor Christus als Zauberer (Kat. Nr. 35), Max die Stigmatisation als neurotischen Affekt (Kat. Nr. 34).[15] Solche Absonderlichkeiten befriedigen eine Sensationslust am Außergewöhnlichen ebenso wie sie ein wirkliches Sensorium für Seelenstimmungen besonders des Weiblichen verraten. Die Frau, ihr Hoffen und Sehnen sind die bevorzugten Gegenstände solch christlicher Münchner Glaspalastmalerei, die hierzu auf die alte Eva/Maria-Typologie zurückgreift. Die Frau als die alte Eva, die vor den ihr im bürgerlichen Leben zugemuteten frommen Mariennormen versagt oder – wie bei Khnopff (Kat. Nr. 49) – von Versündigungsängsten geplagt, sich in ihrem Zimmer verschließt, das sind Lieblingsthemen der Zeit um 1900.[16] Besonders in München wurden solche Verwandlungen christlicher Sujets ins zeitgenössische Frauenleben gern gemalt oder gesammelt, wie das bereits 1893 von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angekaufte Gemälde von Khnopff zeigt.

Ein solches, stark in die Gegenwart gewendetes erotisches Madonnenbild des Fin de Siècle muß es gewesen sein, das bei Thomas Mann den Zorn des christlichen Jünglings erregte. Eine Madonna, die als Frau sehr diesseitig aussah und, wie die jugendlichen Passanten kennerschaftlich vermerken, »einen ziem-

13 Zu Savonarolas Verbot, lasterhafte Modelle für christliche Bilder zu verwenden, s. Frühwald (Anm. 2), S. 328, für das Tridentinum vgl. Aschenbrenner (Anm. 9), S. 31 f. und 83 ff.

14 Goethe: »Nach Falconet und über Falconet«, Hamburger Ausgabe XII, S. 26. Zur Verwandlung von Madonnenbildern ins allgemein Humane vgl. Peter-Klaus Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest – ein Leben nach christlichen Bildern,* Tübingen 1978, S. 55 f.

15 Vgl. Klaus Lankheit: »Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst«, in: *Triviale Zonen* (Anm. 8), besonders S. 85 ff.

16 Zur Eva/Maria-Typologie um 1900 vgl. Schuster (Anm. 14), besonders S. 82 ff., mit weiterer Literatur.

16a Auf Stucks »Sünde« als mögliche Anregung für Thomas Manns Erzählung »Gladius Dei« wurde bereits hingewiesen von Wolfdietrich Rasch im Katalog zur Ausstellung *Stuck-Villa,* München 1968, S. 82. 1895 mußte die Fotografie von Stucks »Kuß der Sphinx« auf Anordnung der Polizei aus dem Schaufenster einer Münchner Kunsthandlung entfernt werden, vgl. Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863-1928, München 1973, S. 71.

lich berührten Eindruck« machte. Und obgleich sich trotz des reichen Bildangebotes das genaue Vorbild, eine Stillende Maria in pikanter Pose, nicht nachweisen läßt, darf man doch ein berühmtes Münchner Bild als Auslöser dieses imaginären Münchner Bildersturmes nennen. Denn unter all den christlich motivierten erotischen Darstellungen gibt es nur eines, das – wie Thomas Mann behauptet – von einem Münchner Erfolgsmaler stammt, der mehrfach schon vom Prinzregenten empfangen und dessen Bild damals sogleich von der Neuen Pinakothek erworben wurde. Sogleich den Weg in die Pinakothek fand unter diesen christlich legitimierten Erotica jedoch nur ein Bild, das zudem die Jugend Münchens zu wahren Wallfahrten veranlaßte und für das natürlich Hanfstaengl das Copyright besaß: Stucks goldgerahmte ›Sünde‹ (Abb. 12; Kat. Nr. 48)[16a]. 1893 in der Secession ausgestellt, berichtet Hans Carossa im Rückblick von der Andacht seiner Generation vor diesem Gemälde im Ausstellungslokal. Stucks Skandalbild, das wohl auch ein weiteres Heiligenbild der Décadence, Munchs ›Madonna‹ als nackte Venus in Dreiviertelfigur (Kat. Nr. 80), beeinflußt hat, wurde bereits 1893 durch Schenkung von der Pinakothek erworben. Der Stifter, der Gutsbesitzer Haniel von Haimhausen, mußte den Preis von 4000 Mark bezahlen. Firles frommes Triptychon (Kat. Nr. 65), das die Pinakothek im selben Jahr erwarb, kostete allerdings dreimal mehr.

Abb. 12 Franz von Stuck: *Die Sünde,* 1893, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Kat. Nr. 48)

Das Madonnenbild in Blüthenzweigs Kunstsalon mag im einzelnen ausgesehen haben wie es will. Vor Stucks ›Sünde‹ als dem Musterbild solch moderner Eva/Maria- und Madonna/Venus-Typologien läßt sich hinreichend der Zorn des christlichen Jünglings verstehen, daß dieses München um 1900 ein München der Verfallszeit sei und seine sinnenreizende Kunst verschwinden müsse. Dabei ist der Jüngling keineswegs ein Verächter der Kunst. In der Diskussion im Kunstsalon, in deren Verlauf er das besagte Madonnenbild als »das Laster selbst« und »die entblößte Wollust« bezeichnet, nennt Hieronymus die Kunst »das göttliche Feuer, das an die Welt gelegt wurde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid«. Und genau weiß Hieronymus von der Kunst, daß sie »kein gewissenloser Trug« ist, der »lockend zur Bekräftigung und Bestätigung des Lebens im Fleisch reizt«. Die Kunst ist mithin geistig. Sie wendet sich an das Geistige im Menschen und hebt ihn.

Eben diese Erfahrung wird Hieronymus in der Ludwigskirche zuteil, die er vor seinem Gang zum Odeonsplatz betritt. Im Mittelschiff der Kirche war ihm, »als sei seine Gestalt gewachsen [...]. Aufrecht und unbeweglich, mit frei erhobenem Haupt stand er da, seine große gehöckerte Nase schien mit einem harmonischen Ausdruck über den starken Lippen hervorzuspringen, und seine Augen waren nicht mehr zu Boden gerichtet, sondern blickten kühl und geradewegs ins Weite, zu dem Kruzifix auf dem Hochaltar hinüber«. Bei diesem Blick vom Mittelschiff zum Hochaltar (Abb. 13) dürfte Hieronymus, entgegen der Behauptung von Thomas Mann, das kleine Kruzifix dort kaum recht gesehen haben. Sehr wohl aber konnte Hieronymus dort etwas anderes sehen, was Thomas Mann allerdings verschweigt. Unmittelbar über dem Hochaltar steht nämlich überlebensgroß im Chorfresko von Peter Cornelius der Erzengel Michael kampfbereit mit erhobenem Schild und Schwert. Als ›Gladius Dei‹ unter dem Weltenrichter scheidet der Erzengel Michael die guten und die bösen Geister. Im Angesicht dieses monumentalen Altarfreskos, unter dem Eindruck nazarenischer christlicher Kunst, fühlt sich also Hieronymus in seiner Rolle als ›Gladius Dei‹, als Streiter zum Kampf um die richtige Kunst ermächtigt. Die Kunst des Nazareners Cornelius, von Ludwig I. bei Vollendung der Fresken 1840 als leblose Malerei getadelt, hat für Hieronymus jene Idealität und Spiritualität, die er in der zeitgenössischen christlichen Kunst Münchens um 1900 wohl nicht zu Unrecht vermißt, weshalb er ihr den Kampf ansagt. Dieser Kampf um die rechte Kunst war aber dem schwertbewaffneten Michael des Riesenfreskos schon von Cornelius selbst aufgegeben worden in den berühmten Versen des Malers:

> Die Engel tragen Schwerter in den Händen.
> Und in den Abgrund flüchtet das Gemeine.
> In süßer Wollust darf die Kunst nie enden.
> Sie naht sich streitend für das Höchste, Reine.[17]

Abb. 13 Peter Cornelius: *Das Weltgericht,* Fresko im Chor der Ludwigskirche, München, vollendet 1840 (Detail)

17 Zitiert nach Rudolf Oldenbourg: *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert,* München 1983, S. 174.

Man möchte meinen, Thomas Mann müßte diese Verse gekannt haben, die für München den Kunstkampf seines christlichen Jünglings mit dem Schwert Gottes so erstaunlich vorwegnehmen.

II. Mönche und Moderne

Thomas Manns Erzählung ›Gladius Dei‹ ist keineswegs jene Bagatelle für Münchenfreunde, zu der man sie mißverständlich macht.[18] Thomas Manns Erzählung ist vielmehr von einer kunsthistorischen Aktualität, die dem Autor selbst wohl kaum bewußt war und im Hinblick auf eine künftige Entwicklung auch nicht bewußt sein konnte. Der von Thomas Mann literarisch inszenierte Bildersturm, in dem sich gewiß auch das Befremden des hanseatischen Protestanten Thomas Mann gegenüber einem sinnlich-katholischen München ironisch artikulierte, dieser bloß imaginierte Bildersturm eines Dichters, der bis zu seinem Lebensende ein Porträt Savonarolas auf seinem Schreibtisch stehen hatte, bedeutete für die Münchner Kunst die hellsichtige Vorwegnahme ihres wirklichen Untergangs. Dieser Niedergang der Münchner Kunst der Prinzregentenzeit wurde alsbald von Künstlern betrieben, die wieder den Vorzug des Geistigen gegenüber dem Sinnlichen betonten, durch eine neue Kunst, die wenig später in München bei Kandinsky und dem Blauen Reiter schließlich zur völligen Abstraktion führte.

Diese von Thomas Manns christlichem Jüngling bereits eingeforderte Entwicklung von Stuckscher Sinnlichkeit zum »Geistigen in der Kunst«, wie Kandinsky es in seiner 1911 erschienenen Programmschrift formulierte, hat sich nicht nur am gleichen Ort, sondern auch mit gleichem religiösen Affekt vollzogen wie von Thomas Mann in ›Gladius Dei‹ beschrieben. Die Moderne in München, die Hinwendung zum scheinbar autonomen Bild, resultiert keineswegs – wie häufig dargestellt – aus der bloßen Emanzipation rein künstlerischer Mittel. Gerade in München ist die Moderne vielmehr nachweislich aus einem religiösen Impuls hervorgegangen, aus dem Wunsch nach einer vergeistigten und mithin erlösten Welt. Und auch in München waren an dieser Entwicklung der Kunst wirkliche oder selbsternannte Mönche entscheidend beteiligt.

Die von Thomas Mann eingeführte Figur des Kunst-Mönches mit seiner gegen die Zeitströmung stehenden christlich begründeten Ästhetik ist ja eine durchaus merkwürdig vertraute Erscheinung im Entwicklungsgang der neueren Kunstgeschichte. Sie reicht vom kunstliebenden Klosterbruder der Frühromantiker Tieck und Wackenroder über die seit 1810 in Rom im Kloster Sant'Isidoro einwohnende Künstlergemeinschaft der Nazarener bis zu der 1848 in London begründeten Bruderschaft der Präraffaeliten.[19] Stets geht es um die Erneuerung der Kunst aus dem frommen Geist des christlichen Mittelalters. Gegen eine sensualistische Malerei des Spätbarock, gegen den seelenlosen Klassizismus der Akademien oder eine äußerliche Gesellschaftskunst wird die vermeintliche Innigkeit und Frömmigkeit der Dürerzeit und der vorraffaelischen Malerei Italiens ins Feld geführt. Der weitreichende Erfolg der Nazarener, ihre Berufung auf die entscheidenden Akademieprofessuren, hat nicht nur in Deutschland zur weitgehenden Gleichsetzung christlicher Kunst und insbesondere katholischer Kirchenkunst mit dem Nazarenertum geführt.[20] Von dessen fortdauernder Wirkung zeugt in München nach 1850 noch unverändert das Werk eines Spätnazareners wie Schraudolph (Kat. Nr. 1).

Das zur offiziellen Staats- und Kirchenkunst verflachte Nazarenertum fand jedoch nicht erst bei Thomas Mann in dessen vor den Fresken von Cornelius so sichtlich gehobenen christlichen Jüngling einen revolutionären Erneuerer. Vielmehr waren es unmittelbare Münchner Schüler von Cornelius, Peter Lenz und Jakob Wüger, die um 1864 in Rom erneut einen künstlerischen Klosterbund gründeten und ein regelrechtes ›Kunstkloster‹ mit fester Klosterordnung zur Pflege der christlichen Kunst planten. Nach dem Scheitern dieses Planes traten sie 1871 in das Benediktinerkloster Beuron ein und versuchten von diesem

18 Bemerkenswert, daß gleichzeitig mit Thomas Manns ironischer Aktualisierung der Figur Savonarolas die historische Beschäftigung mit Savonarola, die Rechtfertigung seiner Position gegenüber dem Prunk der Renaissancepäpste, in München zum bevorzugten Forschungsgebiet des prominenten katholischen Modernisten Joseph Schnitzer wurde. Schnitzers erste Savonarola-Studien sollten 1898 auf den Index gesetzt werden, 1908 wurde er als Modernist von seinem theologischen Lehrstuhl in München suspendiert. Vgl. hierzu Donald Weinstein: *Savonarola and Florence,* Princeton 1970, S. 8 ff., und Norbert Trippen: »Aus dem Tagebuch eines deutschen Modernisten, Aufzeichnungen des Münchener Dogmenhistorikers Joseph Schnitzer aus den Jahren 1901-1913«, in: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert, Zum Streit um Reformkatholizismus und Modernismus,* Göttingen 1976, besonders S. 142 f.

19 Vgl. Nikolaus Pevsner: »Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IX, 1931, S. 125 ff.

20 Vgl. dazu den Katalog zur Ausstellung *Die Nazarener,* Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1977, S. 323 ff.

21 Vgl. Harald Siebenmorgen: *Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne,* Sigmaringen 1983, besonders S. 262 ff., und Harald Siebenmorgen: »›Kulturkampfkunst‹, Das Verhältnis von Peter Lenz und der Beuroner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich,* Berlin 1983, S. 409 ff.

22 Zitiert nach Siebenmorgen: »Kulturkampfkunst« (Anm. 21), S. 410.

23 Vgl. Charles Chassé: *Les nabis et leur temps,* Lausanne und Paris 1960, S. 117 ff.

24 Vgl. Willibrord Verkade: *Der Antrieb ins Vollkommene, Erinnerungen eines Malermönches,* Freiburg im Breisgau 1931, S. 163 ff. Zu Verkade vgl. L. Gans: »Jan Verkade: Een bepaald aspect van zijn kunst mit de jaren 1891-1910«, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek,* 7, 1956, S. 219 ff.; E. Endrich: »P. Willibrord Verkade und Aichhalden«, in: *Heilige Kunst,* 1957/58, S. 60 ff., und M. A. Anquetil-Plessier: »Un Nabi oublié au monastère de Beuron: Jan Verkade«, in: *L'information d'histoire d'art,* XX, 1975, S. 202 ff. – Zum Kloster als religiös-ästhetischer Fluchtort des Fin de Siècle vgl. Harald Siebenmorgen: »Karl Stauffer-Bern (1857-1891), Neuaufgefundene Korrespondenz«, in: *Bericht über die Tätigkeit der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller Stiftung,* 1973-1976, S. 74 ff.

bereits bestehenden Kloster aus, die christliche Kunst neu zu begründen. Angeführt von Lenz, brach diese Beuroner Kunst mit dem mittelalterlich orientierten Nazarenertum, griff dagegen ägyptische Vorbilder auf (Abb. 14; Kat. Nr. 2) und führte zur Ausbildung eines streng geometrischen, antinaturalistischen Figurenkanons. So wurde um 1870 in Beuron ein ganz eigener christlicher Weg zur abstrakten Kunst gefunden, lange bevor die allgemeine künstlerische Entwicklung ebenfalls dahin gelangte. Es war, wie Harald Siebenmorgen[21] dargelegt hat, eben jenes fortschrittsfeindliche Denken der damaligen Katholischen Kirche, das in dem 1864 veröffentlichten ›Syllabus errorum‹ die zeitgenössischen Strömungen des Rationalismus, Naturalismus und Materialismus verurteilte, eine pauschale Kampfansage an die moderne Welt, die in merkwürdiger Dialektik bei den Beuronern eine avantgardistische Kunstrichtung hervorgerufen hat. Gegen Naturalismus und Materialismus sahen die Beuroner das Heil der Kunst erstmals in der weitergehenden Abstraktion. So heißt es 1866 bei Lenz: »Für Themen, die ins Übersinnlich-Unbegreifliche reichen, für deren Macht und Größe wir keinen Maßstab unter uns haben, gehört der hohe, der geheimnisvolle mathematische Stil.« Oder deutlicher noch schreibt Lenz 1865: »In ein Kunstwerk soll man sich hineindenken können, nicht bloß hineinfühlen; das Erstere bedingt aber, daß die Kunst abstrakt sei.«[22]

Diese neue »himmlische Kunst« als der eigentlich katholische Weg zu einer antiindividualistischen abstrakten Kunst lange vor der theosophisch-calvinistischen Begründung der Abstraktion bei Kandinsky und Mondrian, sie hätte leicht als Absonderlichkeit enden können, wurde doch die ganze Richtung von den nazarenischen Kirchenmalern als Verirrung bezeichnet. Nur in der Allianz mit einer spätnazarenischen Süßigkeit konnten die Beuroner mit ihren Kunstbemühungen überhaupt Fuß fassen und in katholischen Kreisen eine gewisse Popularität erlangen. Wichtig wurden die Beuroner Kunstmönche jedoch durch den Einfluß der Schriften von Pater Desiderius Lenz – wie er nun als Klosterbruder hieß – auf die französische Künstlergruppe der Nabis.[23] Diese unter dem hebräischen Namen der ›Erleuchteten‹ versammelten Künstlerpriester, die stark von einem großbürgerlich katholischen Milieu geprägt waren, gelangten unter dem Einfluß von Gauguin zu einer flüchtigen Ausdruckskunst, die wiederum gegen die Erscheinungskunst des Impressionismus und Realismus opponierte. 1897 traf Sérusier, der Anführer der Nabis, mit Lenz in Beuron zusammen und übersetzte 1898 dessen Hauptwerk *Zur Ästhetik der Beuroner Kunstschule,* das besonders Maurice Denis, den Theoretiker der Nabis und Begründer einer katholischen Erneuerung der französischen Kunst, beeinflußte.

Der Rückfluß dieser verwandelten und angereicherten Beuroner Ideen nach München ist das Verdienst von Jan Verkade. Holländischer Herkunft, künstlerisch dem Schülerkreis um Gauguin verpflichtet und Mitglied der Nabis, trat Verkade 1894, wohl beeinflußt von den Klosterstimmungen des Fin de Siècle, nach dem Vorbild von Lenz ebenfalls als Malermönch in das Kloster Beuron ein und nahm den Klosternamen Willibrord an. Beuroner Abstraktion verband sich bei ihm mit der Starkfarbigkeit und Flächigkeit der Nabis. Im Herbst 1906 verließ Verkade auf Geheiß seiner Oberen vorübergehend das Kloster Beuron, um sich bis Ostern 1908 künstlerisch in München weiterzubilden.[24] Aus dieser Zeit ist uns ein Selbstbildnis (Abb. 15; Kat. Nr. 14) überliefert, das Verkade als Malermönch in Kutte zeigt, hinter ihm eine starkfarbige, gegenständlich nicht genau bestimmbare Komposition im Stil Gauguins und der Nabis. Das wellenartige, gelb-rot-blaue Bild im Bild ist also gleichsam Zitat für eine Kunstübung, zu der dieser Malermönch sich bekennt. Dieser Bekenntnischarakter wird auch an Verkades berühmtem Vorbild deutlich, Gauguins Selbstbildnis vor einem gelben Christus (Abb. 16). An die Stelle des christlichen Bildwerkes als bedeutsamer Fond für das Künstlerporträt ist bei Verkade ein auf gelbem Grund nimbusartig ausgreifendes Ornament getreten. Wenn man so will, handelt es sich um ein ›abstraktes Bild‹ Jahre vor der eigentlichen abstrakten Kunst, gemalt in München von einem Mönch. Der so wahnwitzig wirkende Kampf des christli-

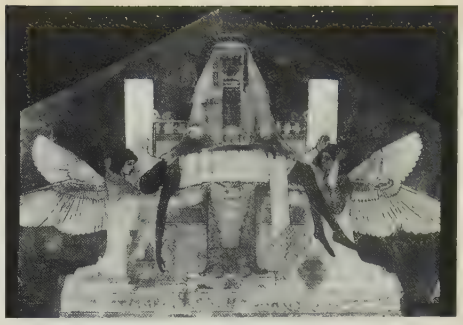


Abb. 14 Peter Lenz: *Pietà,* um 1870, aquarellierte Zeichnung (Kat. Nr. 2)

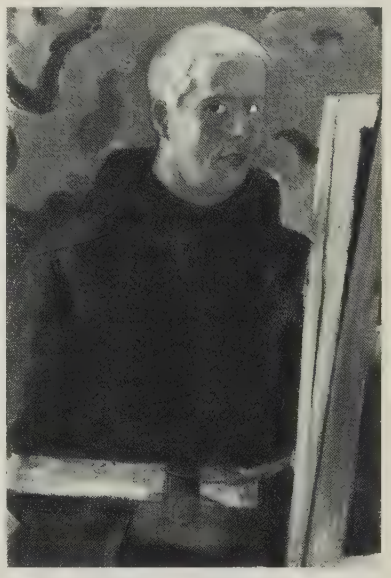


Abb. 15 P. Willibrord Verkade: *Selbstbildnis,* um 1906/08, Kloster Beuron (Kat. Nr. 14)

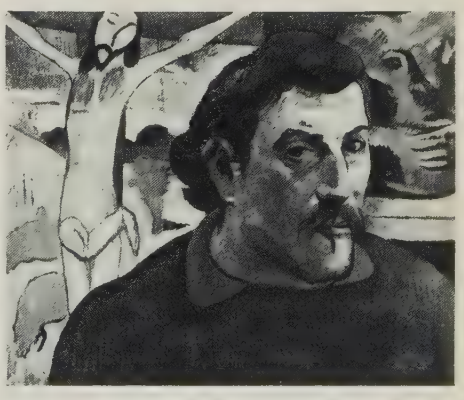


Abb. 16 Paul Gauguin: *Selbstbildnis mit gelbem Christus,* 1890, früher Sammlung Maurice Denis

Abb. 17 P. Willibrord Verkade: *Selbstbildnis,* um 1906/08, Kohlezeichnung, Privatbesitz

chen Jünglings bei Thomas Mann gegen die Sinnlichkeit Münchner Kunst, sein Plädoyer für eine vergeistigte Kunst, ist hier seiner Erfüllung entschieden näher gekommen. Mit Verkade, diesem auf einem weiteren Selbstbildnis von 1906/07 mit übergezogener Kapuze (Abb. 17) durchaus savonarolahaft wirkenden Malermönch, hat die so harmlos liebenswerte, von Thomas Mann gewiß ironisierte Vorstellung vom Münchner Kindl als malendem Mönch, wie sie sich jährlich auf den Katalogen der Glaspalast-Ausstellungen illustriert fand (Abb. 18), jene in ›Glaudius Dei‹ antizipierte radikale Wendung genommen: Münchens Kunst erneuert sich durch das ästhetische Ethos eines Mönchs.

Von dem im internationalen Kunstbetrieb versierten Malermönch Verkade ist bekannt, daß er während seines Münchner Aufenthaltes mit Freunden bedeutende Sammler neuerer französischer Kunst aufsuchte. Aber auch Verkade selbst hatte in München Bilder der Nabis um sich, die er als zumeist kleinformatige Freundschaftsgaben mit sich führte. Einer der Künstler, die bei Verkade die Bilder der Nabis im Original studieren konnten, war Karl Caspar, den Verkade 1907 kennenlernte. Ein anderer, mit dem Verkade enge Freundschaft pflegte, war Jawlensky.[25] Daß auch andere Mitglieder des späteren Blauen Reiters damals mit Verkade bekannt waren, ist nicht ausgeschlossen. Die Beuroner Ästhetik von Lenz hat Kandinsky jedenfalls zur Kenntnis genommen und wie Jawlensky auf Anregung Verkades liest damals auch Kandinsky theosophische Schriften, die für die Entwicklung der Moderne ganz allgemein und besonders für Kandinskys Weg zur Abstraktion entscheidende Bedeutung haben.[26] Hinzu kommt bei Kandinsky als weitere ›religiöse‹ Bildquelle die Anregung durch die bayerische Hinterglasmalerei. Die künstlerische Freiheit wie der christliche Bildschatz dieser frommen Laienkunst haben nicht zuletzt auch noch das Signet des Blauen Reiters geprägt, eine Paraphrase Kandinskys auf den heiligen Georg (Abb. 19). Der drachentötende Heilige wurde von Kandinsky offensichtlich als Sieg des Geistes über die Materie, als christliche Leitfigur einer spirituellen Kunst aufgefaßt.[27] Solchermaßen lassen sich die Mitglieder des Blauen Reiters als Georgsritter verstehen, auch sie somit Streiter vom Orden des ›Gladius Dei‹, deren Kunst gegen die Sinnlichkeit des Münchner Kunstbetriebes gerichtet war. Ihre Bilder sollten Symbole sein, so Franz Marc, »die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören«.[28] An die Stelle einer konventionell

Abb. 18 *Katalog* der Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast, 1900

Abb. 19 Wassily Kandinsky: *Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs ›Der Blaue Reiter‹,* 1911, Tusche und Aquarell, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kat. 103

25 Vgl. Verkade: *Der Antrieb ins Vollkommene* (Anm. 24), S. 170f. Auf die Beziehung Verkade – Caspar hat erstmals Reinhard Müller-Mehlis hingewiesen: »Ort und Herkunft Karl Caspars«, in: Katalog zur Ausstellung *Karl Caspar 1879-1956,* Museum Langenargen 1979, S. 37f. Zu Verkade und Jawlensky vgl. Jelena Hahl-Koch, Der frühe Jawlensky, in: Katalog zur Ausstellung *Alexej Jawlensky 1864-1941,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1983, S. 26ff.

26 Vgl. dazu Sixten Ringbom: »Kandinsky und das Okkulte«, in: Katalog zur Ausstellung *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, S. 85 ff. mit weiterer Literatur, ferner Friedhelm W. Fischer: »Geheimlehren und moderne Kunst«, in: *Fin de Siècle, Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende,* Frankfurt 1977, S. 344ff.: Friedhelm W. Fischer: »Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei«, in: Wieland Schmied (Hrsg.): *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* Stuttgart 1980, S. 44ff. Vgl. dort auch Hermann Kern: »Mystik und Abstrakte Kunst«, S. 127ff.

27 Vgl. Peg Weiss: »Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen«, in: Katalog zur Ausstellung *Kandinsky und München,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, S. 68ff., und Rosel Gollek: *Das Münter-Haus in Murnau,* München 1983, S. 27ff.

28 Franz Marc: »Die Wilden Deutschlands«, in: *Der Blaue Reiter,* München 1912, S. 7.

abbildenden christlichen Ikonographie, an Stelle der »Kreuzigung Christi, von einem Künstler dargestellt, welcher an Christus nicht glaubt«, so Kandinsky 1911 spöttisch in seiner Programmschrift ›Über das Geistige in der Kunst‹, ist nun in München eine Kunst der Abstraktion getreten, die im Anschluß an die Lehre von Joachim de Fiore voller Erlösungshoffnung die Welt ins Geistige zu verwandeln sucht. Diese neue Münchner Kunst steht für Kandinsky ausdrücklich »im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches«. Es ist also eine abstrakte, spirituelle Malerei, die den Auftrag christlicher Kunst fortführt, obgleich sie die herkömmliche christliche Ikonographie nur noch als formale Anspielung oder im Bildtitel aufnimmt.[29]

Was verdankt Kandinsky München, diese Streitfrage zwischen seiner möglichen Abhängigkeit von der Abstraktion Münchner Jugendstilornamentik einerseits und dem Hinweis auf seine ganz unmünchnerisch internationale Ausrichtung andererseits[30] ist vor der Folie von Thomas Manns Erzählung ›Gladius Dei‹ gewiß neu zu stellen und neu zu beantworten. Jedenfalls ließ sich in München eine höchst ironische Kritik am Selbstverständnis dieser Kunststadt abfassen, die das Geistige in der Kunst einer lokalen sinnlichen Kunstpraxis polemisch gegenüberstellte und die Werke letzterer in einer Pyramide der Eitelkeiten der Vernichtung preisgab. Dem literarisch imaginierten Bildersturm auf die Münchner Kunst folgte alsbald durch den Blauen Reiter aus gleichem christlich-religiösen Impetus ihr wirkliches Ende, ihre Ablösung durch eine kompromißlose Kunst der Spiritualität (dazu ausführlich der Beitrag von Carla Schulz-Hoffmann).

III. Das katholische Experiment

Die skizzierte Entwicklung von Cornelius über Beuron bis Kandinsky brachte gewiß eine christlich religiöse Erneuerung der Kunst. Eine eigentliche Erneuerung der christlichen Kunst gelang dabei allerdings kaum. Darin stimmen die zeitgenössischen Chronisten ganz unterschiedlicher Lager überein. Zwar werden um und nach 1900 die verschiedensten Ansätze gegen das als fade abgewertete Nazarenertum als eine »Neubelebung religiöser Kunst« bezeichnet, um gleich festzustellen, daß Kunst und Religion sich unendlich weit voneinander entfernt hätten. Die Kunst werde zusehends individualistisch, verliere ihre Volkstümlichkeit, während die Kirche in ihrem Desinteresse gegenüber solchen Erneuerungsbestrebungen sich um diese künstlerische Kraft der Moderne bringe.[31] »Mit Hilfe der Moderne vertiefte Formen und Farben als erneuertes Ausdrucksmittel der alten ewigen Ideen« zu finden, das wird nach Konrad Weiß das Programm und der Weg einer neuen christlichen Kunst sein, »der sie mitten durch die künstlerische Gegenwart zur zeitlosen Größe führt«.[32]

Dieses Ziel ist 1909 von dem Dichter Konrad Weiß in engem Ideenaustausch mit Karl Caspar formuliert worden (über ihre seit 1907 datierende Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft handeln ausführlich die Beiträge von Friedhelm Kemp, Karl Neuwirth und Hermann Kunisch). Der Versuch, dieses Ziel einer neuen christlichen Kunst zu erreichen, die moderne Kunst aus ihrer bedrohlichen ästhetischen Randlage zu befreien und ihr für die christliche Tradition eine breite Anwendung zu sichern, wie umgekehrt, dieser christlichen Tradition zu einer zeitgemäßen Anschaulichkeit zu verhelfen, dieser höchst bemerkenswerte und noch wenig wahrgenommene Versuch eines Malers und eines Dichters in München am Beginn der Moderne verdient größte Aufmerksamkeit. Bei diesem gemeinsamen Versuch liefert das Werk des Malers Caspar gleichsam die anschaulichen Beweise für Überzeugungen des Dichters Weiß, die dieser mit erstaunlichen Kenntnissen aus den zeitgenössischen Kunstbestrebungen gewinnt. Mit souveräner Umsicht beginnt Weiß seine normative Ästhetik der Moderne vom christlichen Standpunkt mit einer Rezension der Düsseldorfer Ausstellung zur

29 Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst,* 1. Auflage München 1912, 10. Auflage Bern 1952, S. 24 und 143.

30 Vgl. hierzu die Kontroverse zwischen Peg Weiss und Armin Zweite in: Katalog zur Ausstellung *Kandinsky und München,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, besonders S. 3 und 9f.

31 Vgl. dazu etwa von protestantischer Seite Paul Weber: *Kunst und Religion, Eine Frage für die Gegenwart erläutert an einem Gange durch die Geschichte der christlichen Kunst, Heilbronn 1911, besonders S. 9 und 83ff.*

32 Konrad Weiß: »Ein religiöser Monumentalmaler Württembergs«, in: *Kölnische Volkszeitung,* Juli 1909, wiederabgedruckt in Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane, Gesammelte Versuche,* Mainz 1919, 2. Auflage Bigge 1945, S. 40. Nach dieser 2. Auflage wird im folgenden durchweg zitiert.

Abb. 20 Eduard von Gebhardt: *Kreuzigung*, 1884 (Kat. Nr. 53)

Abb 21 Wilhelm Trübner: *Christus im Grabe*, 1874 (Kat. Nr. 56)

neuen christlichen Kunst von 1909. Weiß überblickt und beurteilt hier ein Panorama sämtlicher neuerer christlicher Kunstbestrebungen von den Spätnazarenern über Beuron und die Nabis bis hin zu den Realisten, Symbolisten und schließlich zur Abstraktion, ein Panorama von solcher erstaunlichen Weite, wie es unsere Ausstellung nur annäherungsweise wieder rekonstruieren kann. An allen Richtungen erkennt Weiß Züge der Erneuerung, um schließlich doch alle bisherigen Bemühungen als unzureichend weil einseitig zu verwerfen. »Die christliche Kunst«, so Konrad Weiß, »die wir heute wünschen und vermissen, bindet sich mit Freiheit an Gesetze, soll objektiv monumental sein und doch voll persönlicher und zeitlicher Seele.«[33]

Dieser Maxime entsprechend tadelt Weiß Gebhardts christliche Historienmalerei (Abb. 20; Kat. Nr. 53), ihre Einkleidung christlicher Vorgänge in altdeutsche Kostüme, als einen »historischen Maskenzug«, dem keinerlei allgemeine Verbindlichkeit zukommen könne: »Der Betrachter kann vor lauter Schauen nicht zur Sammlung und Erhebung kommen, vor lauter Inszenierung fühlt er nicht die Bedeutung der Szene.[34] Als frischer und fortschrittlicher« wird Fugels orientalische Bibelmalerei (Kat. Nr. 29) bezeichnet. Doch auch ihn trifft der Vorwurf, daß seine Bilder »mehr Wirklichkeit als Verwirklichtes, mehr Seiendes, Materielles als Geschaffenes, Immaterielles« haben.[35] Bei Böcklin (Kat. Nr. 21) hingegen, durch seine Übersetzung der christlichen Szene in eine ganz allgemeine Gebärdensprache und in zeitlos ideale Gewänder geradezu Antipode von Gebhardt, rügt Weiß das vermeintlich bloß Theatralische: »In dieser Gefühlsdramatik ist kein Hauch von religiöser Abgeklärtheit. Ist aber das Aufspielen des eigenen Schmerzes christliche Kunst?[36]

Solches Fragen und Verwerfen führt Weiß noch weiter. Trübners ›Christus im Grabe‹ (Abb. 21; Kat. Nr. 56) wird zwar eine formale Kraft zugesprochen, die »etwas Großes und Feierliches hat«. Die Ausdruckskraft solch bewundernswerter künstlerischer Haltung, ihr »Verzicht auf selbstische Zutaten«, ist jedoch allenfalls ein erstes Fundament zu religiöser Kunst, aber noch nicht diese selber.[37] Eine wirklich christliche Kunstepoche sei einzig das Nazarenertum gewesen, wobei nur dem klassisch ausgerichteten Cornelius »eine fast monumentale abstrakte Stilgröße« zugesprochen wird, während die anderen Nazarener der Vorwurf subjektiver Empfindsamkeit oder zu großer Kälte trifft.[38] Eben diese beiden Gefahren sieht Weiß auch in zwei völlig verschiedenen neueren Richtungen christlicher Malerei, die seit 1870 hervortraten. Allzu große subjektive Empfindsamkeit kennzeichne den protestantischen Versuch bei Fritz von Uhde (Abb. 22; Kat. Nr. 64), das Christentum in eine völlige Jetztzeit zu verlegen. Allzu große Kälte zeige hingegen die katholische Abstraktion im Gefolge von Beuron (Abb. 23; Kat. Nr. 13). »Die Heilstatsachen«, so Weiß scharfsinnig über Uhdes aktualisierte christliche Bilder, »werden hier zu unmittelbar empfundenen Ereignissen, die aber nicht vom Heute weg durch die Geschichte des Christentums zu seinen Anfängen zurücktragen, wie Gebhardts Bilder in ihrem historischen Moment aus nicht vorwärts und nicht rückwärts tragen.«[39] Demgegenüber ist der Grundzug der ganzen Beuroner Kunst »die Objektivierung«. Mit diesem Grundzug gehört die Beuroner Kunst, wie Weiß sehr hellsichtig vermerkt, zur europäischen Avantgarde um 1900: »Mit der Abstraktion geht durch die Beuroner Schöpfungen ein feiner Ästhetizismus, der etwas Kunstgewerbliches an sich hat und sich mit den modernsten Wienern berührt. So nimmt sich diese in sich abgeschlossene Kunst selbst die praktische Wirkung nach außen.«[40] Die der Abstraktion zuneigende Moderne, das ist bei Weiß schon ein Menetekel ihrer zukünftigen Befehdungen, hat bedrohlich den Lebensbezug verloren. So heißt es nochmals gegen Beuron gerichtet: »Diese hieratische Kunst ist nicht aus einer ganzen Zeit langsam herausgewachsen, sie quillt nicht aus der Zeitseele und nicht aus allgemeinstem religiösen Erlebnis, sondern sie ist in der Studierstube eines Klosters entstanden [...], wo die Ruhe zu groß war, als daß die Bewegtheit einer ganzen ringenden Welt in auch für diese gültige Formen gebracht worden wäre.«[41]

33 Konrad Weiß: »Die christliche Kunst der Gegenwart, Gedanken zur Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst 1909«, in: *Zum geschichtlichen Gethsemane* (Anm. 32), S. 44.
34 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 56.
35 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 60.
36 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 47.
37 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 51.
38 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 53.
39 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 58.
40 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 65.
41 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 64.

Abb. 22 Fritz von Uhde: *Tobias mit dem Fisch,* um 1894 (Kat. Nr. 64)

Abb. 23 P. Willibrord Verkade: *Eva und Maria,* 1905 (Kat. Nr. 13)

Abb. 24 Lovis Corinth: *Kreuzigung,* 1897/98 (Kat. Nr. 77)

Für Weiß besteht also das Dilemma einer gegenwärtigen christlichen Kunst darin, daß sie nicht hinter den Stand der Moderne zurückfallen dürfe. Zugleich aber soll diese Moderne wieder auf ganz eigene Bedürfnisse des Christlichen Rücksicht nehmen, sowohl im Hinblick auf dessen altehrwürdige Tradition wie im Hinblick auf seinen zeitgemäßen Vollzug. Lösungen für dieses Problem sieht Weiß 1909 zunächst am ehesten bei dem vorexpressionistischen Corinth, der in seiner 1897/98 gemalten ›Kreuzigung‹ (Abb. 24; Kat. Nr. 77) bis »zu einem gewissen Grade seelische Werte erzeugen kann eben mit Hilfe seines realistischen Vortrages. [...] Das ist die Wirkung einer von aller formalen Größe emanzipierten, sich sprudelnd überstürzenden Malweise.«[42] Doch ist auch das, so Weiß gleich einschränkend, »nicht der Weg der Form zu einer christlichen Kunst, die auch die architektonische Größe des kirchlichen Gedankens zum Zweck hat«.[43] Solche architektonische Größe sieht Weiß am ehesten bei Malern, die – weil nicht eigentlich religiöse Maler – in Düsseldorf nicht ausgestellt waren, bei Hans von Marées (Kat. Nr. 25), ferner bei Hodler (Kat. Nr. 57) und Puvis de Chavannes (Kat. Nr. 18). Hier sowie bei Maurice Denis (Kat. Nr. 11) und Adolf Hölzel (Kat. Nr. 70) als zwei Künstlern, die durch ihr Streben nach Fläche dem Bild Architektonisches verleihen, sieht Weiß Ansätze zu einer aktuellen christlichen Kunst.[44] Einen Höhepunkt christlicher Malerei bilden schließlich für Weiß jene »malerischen Formsucher«, die »Inhalt und Ausdruck zu einer elementaren Einheit verschmelzen«, »um ganz ursprüngliche, fast primitiv echte Ausdrucksformen« zu finden. Diese »Meister der malerisch gestalteten Archaik von echten Ausdrucksformen« sind Cézanne, Van Gogh und Gauguin, »unter dessen Pinsel das Religiöse zu einem Fetisch und Idol wird«.[45] Gelobt werden aber auch die »abstrakten Arabesken« von Thorn-Prikker und Toorop, während Khnopffs »Mysterienvorliebe« als zu romantisch gilt.[46] Die christliche Kunst der Gegenwart, so lautet das Fazit von Weiß, muß »sich vom literarischen Ballast befreien, aber auch dem abstrakten Ästhetizismus muß sie Seele einhauchen. Es soll wieder ein objektives Weltbild und eine objektive Kunst werden«.[47]

Man sieht, dieser damals als Schriftleiter der katholischen Monatsschrift ›Hochland‹ tätige Dichter war völlig unbefangen von aller Engstirnigkeit und allen Skrupeln offizieller kirchlicher Kunstkritik. Dieser christliche Dichter war zudem kunsthistorisch völlig auf der Höhe des Problems. Dessen eigentliche Lösung sieht er in München in der Kunst Karl Caspars heranreifen. Es ist eine Kunst der Mitte. Karl Caspar macht, so Weiß, »die chaotische Zersetzung der Natur unter den Modernsten mit, aber nur, um die Naturelemente gleich in malerische Formen umzusetzen, um geistige Ausdrucksmittel zu gewinnen, mit denen seine Menschen statt genrehaft verzettelter oder historisch verengter ausdrucksschwacher Erzählergesten wieder die einfache Monumentalität der

42 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 62.
43 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 68.
44 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 67.
45 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 69.
46 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 70.
47 Weiß: *Die christliche Kunst* (Anm. 33), S. 75.

Abb. 25 Karl Caspar: *Pietà,* 1907 (Kat. Nr. 111)

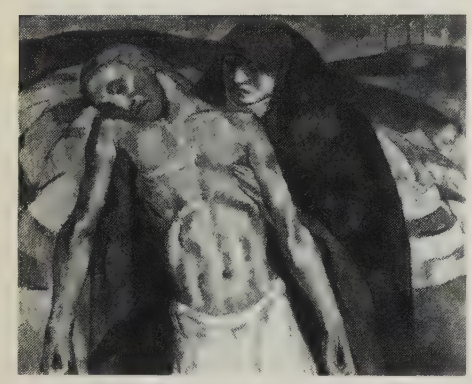


Abb. 26 Karl Caspar: *Pietà,* 1912 (Kat. Nr. 121)

Haltung und Bewegung, die organische Symbolik der Gebärden gewinnen müssen, [...]«.[48] Nach einem von Wölfflin und Worringer übernommenen Stildenken in Antithesen ist Caspars Kunst für Weiß der Ausgleich zwischen statuarischer Klassik und expressiver Gotik. In Caspars Kunst kommt so ein »dualistisches Weltgefühl« und das diesem eigentümliche »Erlösungsbedürfnis aus der Materie« zum Ausdruck.[49] Weil diesem dualistischen Weltgefühl unterworfen, ist Caspars Kunst für Weiß »unbedingt modern«.[50] Karl Caspar, das ist für Weiß die »künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums«, die diese »ruhelose Energie weder in rein ideeller hieratischer Monumentalität befriedigt, noch ihr aber auch jede Typik vorenthält und zwar jene gotische Typik, bei der alles organischer Ausdruck wird, die Gesichter, die Hände, die malerisch aufgelösten Körper, die Kleiderhüllen, die seelisch bewegten Haltungen.«[51]

Ein solch spannungsvoller Dualismus und das Streben nach seiner Überwindung wird Caspar von Weiß nicht grundlos zugewiesen, vielmehr entspricht dies Caspars künstlerischem Werdegang. Von den Beuronern und über sie hinaus von den Fresken Giottos beeinflußt, hat das strenge und nach Monumentalität strebende Frühwerk Caspars (Abb. 25) alsbald reiche farbliche Einflüsse durch die französische Malkultur erhalten, durch die bauende Farbigkeit Cézannes (Abb. 26), die teppichartigen Farbflächen der durch Verkade vermittelten Nabis und schließlich durch die rhythmisierte Farbenglut Van Goghs. Hinzu trat der in Werken wie der ›Pietà‹ von 1912 (Kat. Nr. 120) überdeutliche Einfluß des eben durch Meier-Graefe wiederentdeckten El Greco, eines vorexpressionistischen »Gotikers«, wie ihn Weiß im Anschluß an Worringer nennt. Dem kontrastiert die klassische Haltung von Feuerbach, Böcklin und Hans von Marées, die Caspar in der Schack-Galerie und in der Schleißheimer Galerie stets als seine nächstverwandten Brüder im Geiste gegen eine von ihm als völlig äußerlich verachtete Tagesmalerei im Münchner Glaspalast empfand.[52] Die Gefahr einer allzu zeitenthobenen Verfestigung durch die neuidealistische Richtung wird freilich gesehen. Ihr begegnet Caspar durch expressive Einflüsse, neben El Greco vor allem von Munch, Hofer und Nolde, aber auch Altdeutsches, Dürer und Grünewald werden reflektiert. Dem Expressiven wird allerdings nicht die Oberhand eingeräumt, sondern ihm wird wieder gegengesteuert durch einen strengen Farb- und Formbau, der alles barbarische Archaisieren in ein beherrscht Dauerndes zu überführen wünscht. Caspars Werk hat so eine Spannweite, die nach Weiß von Marées bis Munch reicht.[53] Man kann ebenso sagen, daß Caspars Kunsterfahrungen vom Realismus christlich posierender Modelle im fotografischen Zeitalter bei Uhde bis zu Kandinskys abstrakter Verwandlung des Religiösen ins Spirituelle reichten. Beispielhaft veranschaulichen dieses Spannungsfeld Fotos von Caspars Modellen (Abb. 27) einerseits und andererseits Caspars Notizen (Abb. 28) vom Besuch der Ausstellung des Blauen Reiters in der Münchner Galerie Thannhauser mit Abbreviaturen abstrakter Kompositionen von Kandinsky, Burljuk und Delaunay. In dieser von Kandinsky 1911 beschriebenen Polarität von großer Realistik und großer Abstraktion[54] bewegt sich auch Caspars christliche Kunst. Wie zeitgenössisch, wie sehr Zeitgeist sie damals war, ermißt man daran, daß gleichzeitig mit der ersten Ausstellung des Blauen Reiters bei Thannhauser auch eine große Einzelausstellung von Karl Caspar stattfand.

Freilich nicht jeder unter den Auguren einer neuen christlichen Kunst hat Caspars Kunst als solch spannungsreiche Polarität empfunden und empfohlen wie Weiß. Gustav Friedrich Hartlaub, der außergewöhnliche Direktor der Mannheimer Kunsthalle und Initiator der 1918 in Mannheim und dann in Dresden, Stockholm und Göteborg gezeigten Ausstellung ›Neue religiöse Kunst‹, empfand Caspars Werk eher als eine allzu kultivierte Synthese aus verschiedenen Anregungen. In seinem 1919 veröffentlichten ›Versuch über die Möglichkeiten neuer religiöser Kunst‹ heißt es über Caspar: »Seine sehr gebildete, einer gewissen pathetischen Größe keineswegs entbehrende Atelierkunst, malerisch an Cézanne geschult, kompositionell aus einem fleißigen Studium Dürers, Grünewalds und der Altdeutschen zu respektabelsten Können gediehen

48 Konrad Weiß: »Karl Caspar, Eine Studie über die künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums«, in: *Zum geschichtlichen Gethsemane* (Anm. 32), S. 127.

49 Weiß: »Karl Caspar« (Anm. 48), S. 124.

50 Konrad Weiß: »Gethsemane und Patmos«, 1911, in: *Zum geschichtlichen Gethsemane* (Anm. 32), S. 101.

51 Weiß: »Karl Caspar« (Anm. 48), S. 121 und 136.

52 Caspar in einem Brief vom 6. August 1898 an Maria Filser. Die Begegnung mit der Kunst Marées' beginnt bei Caspar 1908/09; vgl. den Beitrag von Karl-Heinz Meißner.

53 Konrad Weiß: *Karl Caspar,* Augsburg 1929, S. 5.

54 Kandinsky: »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter,* München 1912, S. 82.

und im übrigen die präreligiösen Regungen unseres Zeitalters auf einer mittleren Linie zusammenfassend, hat in oft wiederholten Anstrengungen als Maler und Lithograph die großen Vorwürfe des alten und neuen Testamentes zu bewältigen gesucht, manche, wie den Johannes auf Patmos und den Engelskampf Jakobs, vor allem auch die Passionsgeschichte des großen Dreiflügelaltars mit gutem Gelingen.«[55] Bemängelt wird jedoch von Hartlaub, »daß der Maler im Entscheidenden, nämlich der religiösen Auffassung, bei allem persönlichen Adel nicht über das etwa bei Dürer und Grünewald Vorgefundene hinweggekommen ist«. Caspar zählt für Hartlaub zu jenen Künstlern, die »mit einer überraschenden Anpassungsfähigkeit, mit einer respektvollen Einfühlung in den erhabenen Gegenstand und mit viel kunstgeschichtlicher Bildungs-Reminiszenz« Bilder mit überlieferten religiösen Gegenständen malen. Darin liegt für Hartlaub der entscheidende Irrtum: »Für uns, denen keinerlei objektive Religion mehr gegeben ist, ist jede – sei es äußerlich moderne, sei es mehr veraltete – Bibelmalerei, die gleichsam so tut, als ob es noch einen Glauben gäbe, letzten Endes Blasphemie! Kaum einer von den genannten Malern, denen man gewiß auch viele Nicht-Münchner Talente [...] hinzufügen darf, hat neu mit Gott gerungen, sei es auch um den Preis des Unterliegens, ja des völligen Versagens.«[56]

Abb. 27 *Kreuztragendes Modell,* Foto 1903, von Caspar für seine Balinger Kreuzwegstationen benutzt.

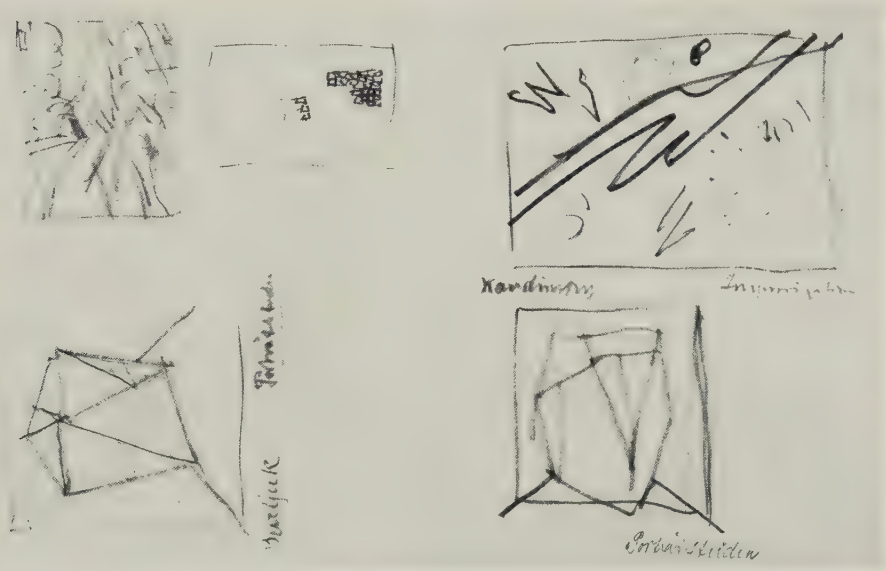


Abb. 28 Karl Caspar: *Skizzen nach Bildern von Kandinsky, Burljuk und Delaunay aus der 1. Ausstellung des Blauen Reiters,* 1911

Mit dieser Auffassung vom »Ende aller Religionen«, erstmals um 1800 von den Protestanten Runge und Caspar David Friedrich formuliert, bezieht Hartlaub eine Position, die dem gläubigen Katholiken Caspar kaum gerecht werden kann. Auch für Hartlaub ist, wie schon für Runge und Friedrich, an die Stelle der herkömmlichen und als verbraucht erklärten christlichen Ikonographie eine christlich-symbolische Landschaftsmalerei getreten. Ihr wichtigster moderner Vertreter ist für Hartlaub Van Gogh. Ausführlich zitiert wird Van Goghs Eingeständnis, daß er sich gegenwärtig unfähig fühle, »Bilder von heiligen Männern und Frauen nach der Natur« zu machen, »die das Gesicht unseres Jahrhunderts tragen«. Angesichts solcher Unfähigkeit blieb Van Gogh als Ausdruck seines religiösen Gefühls nur die Möglichkeit, so Hartlaub, »Sonnenblumen zu malen«.[57] Dahinter steht die berühmte Debatte zwischen Van Gogh und Gauguin über die Unmöglichkeit, Christus heute noch am Ölberg darzustellen. Statt eines solchen erfundenen Themas will Van Gogh lieber Frauen bei der Olivenernte malen, so wie er sie gesehen hat. Eine solche Olivenernte oder ein Olivengarten (Abb. 29), so Van Gogh 1889 in einem Brief an seinen Bruder Theo, könnte den Betrachter dann an das biblische Geschehen am Ölberg erinnern. »Wenn ich hierbleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus auf dem Ölberg zu malen, wohl aber die Olivenernte, wie sie noch heute vor sich geht; und dann [...] würde es vielleicht daran erinnern.«[58]

55 Gustav Friedrich Hartlaub: *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst,* Leipzig 1919, S. 81.
56 Hartlaub (Anm. 55), S. 82.
57 Hartlaub (Anm. 55), S. 63 f.
58 Brief Van Goghs vom November 1889 an seinen Bruder Theo (Brief 614).

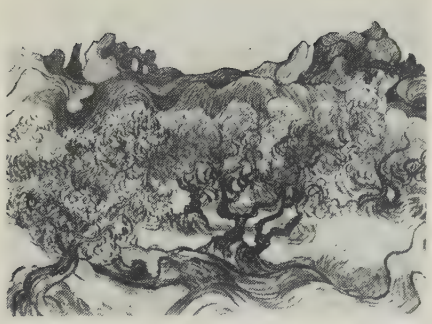


Abb. 29 Vincent van Gogh: *Olivenbäume,* 1889, New York, Privatsammlung (vgl. Kat. Nr. 79)

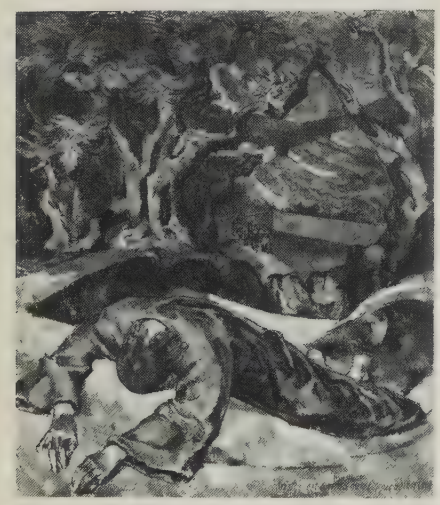


Abb. 30 Karl Caspar: *Gethsemane,* 1916 (Kat. Nr. 125)

Es ist eben diese Überzeugung vom Ende einer verbindlichen christlichen Ikonographie, die über Runge und Friedrich bis hin zu Van Gogh reicht und die unverändert auch Hartlaub für das 20. Jahrhundert reklamiert, wogegen sich Konrad Weiß entschieden wendet und wogegen er 1928 in seiner großen Monographie zu Karl Caspar eine katholische Position der Moderne aufbaut. Gleichsam antipodisch zu Hartlaubs protestantischem Rückgriff auf die Kunst um 1800 beruft sich nun Weiß ebenfalls auf diese Umbruchzeit, nun aber auf den romantischen Geist des ludovizianischen Münchens und mithin auf die katholische Neubelebung der überlieferten christlichen Tradition durch die von Ludwig I. geförderten Nazarener. So wie um 1800 in der Frontstellung von Runge und Friedrich einerseits und den Nazarenern andererseits, so wird nun wieder versucht, einer protestantischen Moderne aus Glaubensnot eine Erneuerung der christlichen Tradition aus katholischer Glaubensgewißheit entgegenzusetzen. Gleichsam um seinen Helden von der von Hartlaub behaupteten christlichen Not des protestantischen Expressionismus abzurücken, wird Caspar in der Monographie von Weiß nun betont als ein süddeutscher und das meint, als ein gläubiger katholischer Vertreter der Moderne vorgestellt: »Caspars Werk in seiner süddeutschen Erfülltheit nimmt im neuen deutschen Kunstleben eine eigene und dabei doch eine, was seit langem unterblieben ist, die Bewußtheiten wieder zusammenfassende Stellung ein.«[59]

Diese zusammenfassende Stellung Caspars ist bei Weiß nicht nur – wie schon gezeigt – kunsthistorisch als Stilpolarität, sondern auch theologisch begründet. Im Gegensatz zu Van Gogh, so Weiß schon 1919 in seiner Schrift ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹, muß es einer christlichen Kunst wieder gelingen, und für Weiß gelingt dies Caspar (Abb. 30), statt eines Olivengartens das geschichtliche Gethsemane festzuhalten. Geschichtlich meint einerseits die christliche Überlieferung und andererseits deren Aktivierung zum heute nachvollziehbaren Gleichnis.[60] Aus dieser Fähigkeit zum »geschichtlichen Gethsemane«, aus ihrer Fähigkeit, Christus am Ölberg als etwas uns heute und gerade wieder heute Angehendes darzustellen, erwächst die persönliche Kraft und Verbindlichkeit der Kunst Caspars für Weiß. Bei Caspar handelt es sich nicht, wie Weiß nun 1928 in deutlicher Abgrenzung zur abstrakten Moderne oder zum Expressionismus vermerkt, um eine bloß christlich-religiöse Erneuerung der Kunst, sondern nun wirklich um eine Erneuerung christlicher Kunst. Das wird für Weiß deutlich schon daran, daß einzig Caspar die christlichen Themen lebenslang beibehält, während sich die Expressionisten unter dem Eindruck des Krieges vorübergehend christlichen Themen zur Vertiefung ihres Menschenbildes zuwandten, diese jedoch bald wieder aufgaben zugunsten von Großstadt- und Natursujets. Die Ausweitung des speziell Christlichen ins allgemein Menschliche kennt zwar auch Caspar. Auch seine ›Schwäbische Madonna‹ (Kat. Nr. 130) ist eher ein Bild ganz allgemeiner Mutterliebe als ein Marienbild. Als allgemeines Exemplum der Mitmenschlichkeit sind sicher auch Caspars häufige Darstellungen des ›Barmherzigen Samariters‹ (Kat. Nr. 124) zu verstehen, die mit sozialem Appell schon bei Liebermann (Kat. Nr. 58) und Hodler (Kat. Nr. 57) begegnen. Weit häufiger aber hat Caspar christliche Wunder und biblische Personen in ihrer von dieser Welt geschiedenen Andersartigkeit dargestellt. So etwa das Unfaßliche des Gottessohnes in den zahlreichen ›Noli me tangere‹-Darstellungen sowie in den Auferstehungs- und Auferweckungsszenen. Es sind, wie Karl-Heinz Meißner es im Titel seines Beitrages formuliert, Bilder der Hoffnung, die über das Dargestellte hinausweisen.

Diesem christlichen Grundzug Rechnung tragend, fordert Weiß, daß mit Caspars Schaffen »eine neue künstlerische Betrachtung« beginnen müßte, die sich nicht bloß auf Kunst, sondern wieder auf christliche Kunst besinnt: »Es müßte ein geistig-politisches Thema werden, das nicht auf das Auch-Gekonnte und auf das Überflüssige, das so vielfach die Kunst geworden ist, sondern auf das Rechtfertigende und noch mehr das sinnhaft Überschießende ausginge. Und hierin ist Caspars Kunst heute vor allem auch zu würdigen. Sie steht nicht in

59 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 30.

60 Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane* (Anm. 32), besonders S. 17 f., und Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 7.

der entsäkularisierten Geistigkeit, sondern sie gehört in die säkulare Sinnträchtigkeit.«[61] Statt »schnelle und bloße Abstraktion oder noch schnellere Verstofflichung«, die »man impressionistisch oder naturpsychologisch oder leicht religiös beansprucht«, ist Caspars Schaffen für Weiß von einer »Haltekraft, Verbindungskraft, Entwicklungskraft und immer in gleichem treibenden Spannungskraft [...]«.[62]

Diese Kunst, die den Gläubigen und ihrem Glauben dienen und zugleich der Moderne zugehören will, hat sich zwischen alle Stühle gesetzt. Sie hat großen Respekt bei Dichtern und Malern gefunden, später auch bei wenigen Theologen. Dagegen hat eine kunstgeschichtliche Betrachtung, die ihren Gegenstand formal und »ohne innere Mission« betrachtet, schon mit dem Anspruch von Caspars Kunst größte Schwierigkeiten, wie Weiß im Hinblick auf die zahlreichen Kunsthistorikerproteste tadelnd vermerkt, die Caspars Ausmalung im Bamberger Dom nicht als Kunst aus gleichem Glaubensgrund, sondern als ein Sakrileg gegenüber einem historischen Denkmal mißbilligten. Aber auch eine geistesgeschichtlich engagierte Kunstwissenschaft hat, wie das Beispiel Hartlaub zeigt, den künstlerischen Zeitgeist nicht in der Stiftung und Aktualisierung von religiösem Sinn, sondern in der Darstellung von Glaubenszweifeln und der Verlassenheit des Menschen gesehen. Einzig solch illusionslose Kunst, als deren Meister Hartlaub 1919 Nolde und Beckmann nennt, war für ihn eine zeitgemäße und authentische Kunst. Und diese Sicht der Moderne als einer Kunst der Krise, der metaphysischen wie menschlichen Erschütterungen, ist bis heute der Generalnenner geblieben, gerade auch wenn von kirchlicher Seite vorwurfsvoll oder apologetisch über moderne Kunst gehandelt wird.[63] Diese Auffassung ist gewiß einseitig und gewiß auch falsch, denn kaum weniger ist die Moderne bis in ihre dadaistischen Verästelungen auch eine Kunst des sinnlichen und intellektuellen Vergnügens, der Lebensfreude sowie der metaphysischen Sinnstiftungen. Gewiß aber trifft zu, daß die Moderne selten den Optimismus etablierter Institutionen teilt. Ihre Kräfte entwickelt sie meist als Gegenkräfte zum Bestehenden. In diesem Umstand liegt wohl auch begründet, daß der einzige Künstler der klassischen Moderne, der sich wie Caspar weitgehend der christlichen Ikonographie verpflichtet hat, George Rouault, als ein Meister der ›Miseria hominis‹ leichter zu rezipieren war. Caspars Kunst war demgegenüber eine Moderne von zu wenig Verunsicherung, von zu großer »Haltekraft« und »Verbindungskraft«. Gegenüber Caspars Kunst in ihrem Bogen von Marées bis Munch blieb man befangen, wenn in ihr das Abgründige rotfarbener Munchscher Himmelslandschaften (Abb. 31) nun über den Jüngern Jesu (Abb. 32) in christliche Dienste trat und so wieder zum Zeichen der Hoffnung wurde. Glaubenszuversicht und Moderne zu verbinden, war ein Wagnis Caspars, das ihm wenig gedankt worden ist. In Hausensteins Buch von 1919 über ›Expressionismus in der Malerei‹ kommt Caspar gar nicht vor. Und dies hat bis zu Haftmanns Geschichte der ›Malerei im 20. Jahrhundert‹ angehalten.

Aber auch jene, für die diese Kunst gedacht war, die katholischen Gläubigen und die katholische Kirche, waren mit Caspars Verbindung christlicher Ikonographie mit dem Entwicklungsgang der Moderne ratlos. Nicht von Kirchenaufträgen, sondern von seiner Akademieprofessur lebte Caspar. So wirft schon Weiß dem katholischen Lager vor, daß es auf dem Gebiet der Kunst »nicht den Vorteil einer vollkommen freien Bindung an das zeitgemäß Aktive« zu ergreifen wisse.[64] Bei »den weltanschaulich näher beteiligten Kreisen«, so Konrad Weiß, habe die Kunst Karl Caspars kein »Mitgehen« gefunden.[65] Und am Ende seiner Caspar-Monographie rührt Weiß wieder skeptisch an der vieldiskutierten Frage nach München als Kunststadt. Schon die früheren Versuche einer Erneuerung der christlichen Kunst bei Uhde, Thoma und Corinth seien in München mehr geduldet als gefördert worden: »München hat dazu die Rolle eines guten Hintergrundes übernommen, aber [...] es hat gerne sein zeitliches Aktivum wenig entwickelt.«[66] »In München«, so beschließt Weiß seine Monographie, »hat man gegenüber der realistischen bürgerlichen Ereignung eine ausweichende Rich-

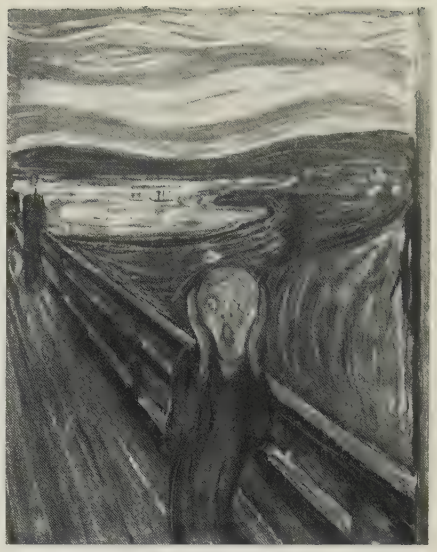


Abb. 31 Edvard Munch: *Der Schrei,* 1893, Oslo, Nationalgalerie

Abb. 32 Karl Caspar: *Gang nach Emmaus,* 1938 (Kat. Nr. 164)

61 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 22.
62 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 27 und 29.
63 Vgl. etwa neuerdings Günter Rombold, Kunst-Protest und Verheißung, Linz 1976.
64 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 32.
65 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 7.
66 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 31.

tung gehabt.« »Wird München«, so die besorgte Frage von Weiß, »in der neuen weiteren Polspannung des gegenwärtigen Geistes, die immerhin zwar nicht grundhaft, aber geistig mit seiner ludovizianischen Romantik eine Verwandtschaft hat, seinen eigenen Einsatz finden und erkennen?«[67]

Mit dieser Frage nach dem Stellenwert, den Caspars neue christliche Kunst in München haben könnte, sehen wir uns wieder zurückverwiesen an jenen ersten Ort der Erneuerung christlicher Kunst in München, die Ludwigskirche, von der aus Thomas Manns selbsternannter Bußprediger seinen Bildersturm gegen die religiöse Kunst Münchens begann und donquichottehaft scheiterte. Thomas Manns Ironie in ›Gladius Dei‹ und Karl Caspars ungedanktes Bemühen um eine neue christliche Kunst, das hat anscheinend doch miteinander zu tun. Karl Caspar war übrigens das einzige Mitglied der Akademie, das 1933 den ›Protest der Richard-Wagner-Stadt München‹ gegen Thomas Mann nicht unterzeichnet hat. Wenig später war Karl Caspar wie Thomas Mann ein entarteter Künstler. 1946 konnte Caspar seine Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie wieder aufnehmen, geehrt von zahlreichen Schülern. Kaum einer von ihnen hat das Problem einer modernen christlichen Kunst aufgegriffen oder fortgeführt.

67 Weiß: *Karl Caspar* (Anm. 48), S. 33. – Bereits in seinem Artikel »München im deutschen Kunstleben«, veröffentlicht in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 12. Juni 1922, schreibt Weiß: »München ist die süddeutsche Kulturzentrale. Wir haben schon früher auf die Bedeutung Münchens für Deutschland unter Ludwig I. in der Romantik in der cornelianischen Zeit angespielt. Von Cornelius ist gewissermaßen ein nationales Kunsterbe in München übernommen worden. Nicht daß nun auch seine oder ähnliche Formen übernommen werden sollen: natürlich nicht. Aber darum handelt es sich, die Einsicht wachzurufen, daß Kunst wieder aufhören muß, ein schönes Privatvergnügen zu sein, daß sie für den Geist der Zeit großen und vertieften Ausdruck finden muß.«

Carla Schulz-Hoffmann

»Die mystisch-innerliche Konstruktion, die das große Problem der heutigen Generation ist«

Anmerkungen zur Frage der Religiosität im Blauen Reiter

In der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ erschien im Jahrgang 1916/17 eine aufschlußreiche Rezension über Ausstellungen der ›Neuen Secession‹ und der ›Juryfreien‹, die die Kritik an Tendenzen der Moderne auf einen allgemeinen Nenner zu bringen suchte. Unter Hinweis auf die »Übermodernsten« und die von diesen besonders propagierten Schöpfungen Kandinskys fährt der Autor fort: »Nimmt man die Sache ernst, erkennt man an, daß hier Menschen nach dem Ausdruck des Unfaßbaren suchen, daß sie danach ringen, sich vom Irdischen frei zu machen, um Überirdisches auszusprechen, so fehlt es dieser Erscheinung nicht an innerer Größe, und der Beweis der Unzulänglichkeit der sich sehnenden menschlichen Art wirkt um so ergreifender angesichts dieses furchtbaren Zusammenbruchs. Dieses Sehnen erklärt auch die Häufigkeit solcher Malereien, die sich ihre Gegenstände aus den Geheimnissen der Religion holen, und es ist unter diesen Umständen nicht gerechtfertigt, sich über die mißlungenen, Auge und Gemüt abstoßenden Gestaltungen der heiligen Dinge zu entrüsten, sie als gemalte Blasphemien anzusehen. Sie sind es nicht, weil sie voll schwersten Ernstes sind, niemals eine Spur von Spott enthalten.«[1] Eingebettet in eine im übrigen zutiefst negative Beurteilung der Moderne, mit der der Rezensent weiten Bereichen zeitgenössischer Kritik entsprach, vermitteln diese Äußerungen einige für unseren Kontext aufschlußreiche Gedanken. Da ist zunächst trotz der prinzipiell ablehnenden Ausgangsposition eine moralisch intendierte Grundhaltung auffallend, die dem Kritisierten zumindest positive Absichten zubilligt. Wenngleich die besprochenen Künstler damit nahezu in den Verdacht geistiger Unzurechnungsfähigkeit geraten – auch dies eine vielfach praktizierte und bekanntermaßen später einseitig benutzte Formel –, wird ihnen doch wenigstens guter Wille attestiert. Bemerkenswert ist zudem das Zugeständnis, daß es sich auch bei den Künstlern aus dem Umkreis des ›Blauen Reiters‹ um eine im Innersten religiös intendierte Ausgangsposition handle. Denn dieser Gedanke war zwar von den wichtigsten Vertretern, Kandinsky und Marc, immer wieder in unterschiedlicher Form betont, nicht jedoch als ausschlaggebend und für Außenstehende problemlos erkennbar in die Diskussion eingebracht worden. Der Rezensent verbindet unter dieser allgemeinen Prämisse des Religiösen die verschiedensten Künstler, die darüber hinaus weder stilistisch noch gedanklich gewichtige Berührungspunkte aufweisen. Coester, Kopp, Jagerspacher und Caspar fallen ebenso unter diese Rubrik wie Kandinsky und Marc, Klee oder Kanoldt.[2] Gegenständliche und Abstrakte – beide holen sich demnach ihre »Gegenstände« aus den Geheimnissen der Religion, eine Beobachtung, die m. E. ein Wesentliches in weiten Bereichen der Kunst – sowohl konservativer als auch avantgardistischer Provenienz – der beiden ersten Dekaden des Jahrhunderts charakterisiert. Antimaterialismus, eine Rückbesinnung auf verschollen geglaubte geistige Werte wurden zur Triebfeder nicht nur bei den in München lokalisierten Gruppierungen, sondern auch den Brücke-Malern oder dem rheinischen Expressionismus, um nur einige zu nennen. Der gesellschaftliche Widerspruch zwischen einer nach außen hin seit der Reichsgründung lautstark dokumentierten Einheit und den tatsächlichen, disparaten Verhältnissen im Inneren, der Gegensatz zwischen einer mit schwindelerregender Schnelligkeit anwachsenden Industrialisierung (und dem damit verbundenen Gewinnzuwachs weni-

1 Doering: »Ausstellungen der Münchner ›Neuen Secession‹ und der ›Juryfreien‹« in: *Die christliche Kunst*, Jahrgang XIII, 1916/17, S. 328.

2 Vgl. hierzu besonders auch die spätere, wesentlich schärfere Rezension von Doering, in der bereits mit dem desolaten Begriff »gesunder Vernunft« operiert wird. Doering: »Die IV. Ausstellung der Münchner Neuen Secession«, in: *Die christliche Kunst*, Jahrgang XV, 1918/19, S. 8.

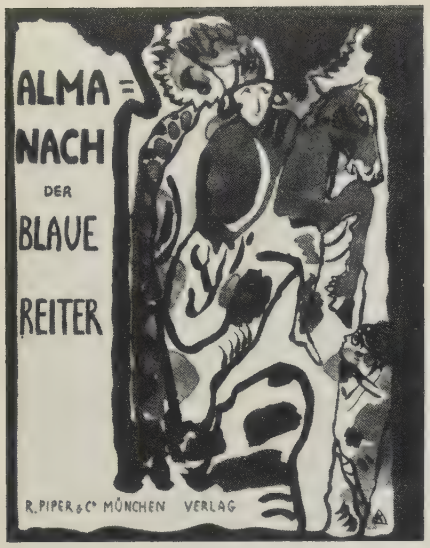


Abb. 1 Wassily Kandinsky: Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs *›Der Blaue Reiter‹*, 1911; Kat. Nr. 103

ger) einerseits und einer allgemeinen kulturellen Rückständigkeit andererseits förderte allenthalben ebenso retrospektive wie auch progressive Erneuerungsbewegungen, die mit unterschiedlichen Vorzeichen eine neue Geistigkeit gegen den platten Materialismus der Gegenwart zu setzen versuchten.

So wäre die von Kandinsky formulierte Aufgabe, an der Zerstörung »des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts« und dem »Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts«[3] mitwirken zu müssen, von weiten Kreisen ebenso akzeptiert worden wie der Ausruf von Franz Marc: »[...] wir glauben, daß wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen [...] in der Zeit eines ungeheuren Umschwungs aller Dinge, aller Ideen.«[4]

Im konkreten Einzelfall allerdings divergieren dann die Voraussetzungen, aus denen diese nebulösen Vorstellungen entstanden sind ebenso wie die Vorschläge zur Verwirklichung dieses geistig-religiösen Zukunftsbildes. Wenn ich mich freilich dabei auf Marc und Kandinsky als eigentliche Protagonisten, ja Urheber des Blauen Reiters beschränke, so hängt dies nicht nur mit der speziellen Münchner Situation im fraglichen Zeitraum und damit dem Thema dieser Ausstellung zusammen; vielmehr konzentriert sich in diesem Umkreis die Idee des Geistigen oder auch Religiösen zunehmend auf bildnerische Kategorien, die sich von der Gegenständlichkeit entfernen, oder umgekehrt formuliert, die Möglichkeit der abstrakten Malerei erfährt eine Rechtfertigung durch ihren potentiell höheren Grad an Spiritualität. Diese Gedanken erhalten im Umkreis des Blauen Reiters ihre wesentlichen Begründungen und werden zudem u. a. durch den Almanach einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Der Titel und die verschiedenen Umschlagentwürfe (Abb. 1) für den Almanach weisen in ihrer bewußten Unbestimmtheit bereits deutlich auf die verbal und auch inhaltlich nicht eben leicht zu präzisierende gemeinsame Basis der beiden Herausgeber, Kandinsky und Marc, hin. Mit gutem Gespür sind Titel und Umschlag des Almanachs so gewählt, daß wohl beinahe jeder damit assoziativ etwas Geheimnisvoll-Märchenhaftes, etwas nicht an der kruden Wirklichkeit Orientiertes verbindet, ohne sich deshalb definitiv auf diese oder jene Variante festlegen zu können. Es wird unmißverständlich klar, daß es sich hier nicht um etwas faktisch Greifbares, sondern eine eher geistige Ebene handelt, die sich erspüren, nicht jedoch wirklich fassen läßt. Darüber hinaus legen die Begriffe ›Blau‹ und ›Reiter‹ Assoziationen nahe, die in einem spirituellen, religiösen Bereich angesiedelt sind. Berücksichtigt man weitere Äußerungen beider Künstler, so wird eine wohl mehr als nur oberflächliche Beziehung zu romantischen Gedanken deutlich, insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung der Farbe Blau. Die ›Blaue Blume‹ als Symbol unerfüllbarer Sehnsucht in Novalis' ›Heinrich von Ofterdingen‹, die zum Inbegriff romantischer Weltanschauung schlechthin wurde, kann hier ebenso angeführt werden wie Runges verschlüsselte Farbsymbolik, in der Blau u. a. dem Tag, Gottvater, dem Willen und damit allgemein der Erkenntnis des Geistes zugeordnet wird. Vergleichbares kommt bei Marc zum Ausdruck, wenn er Blau als »das männliche Prinzip, herb und geistig« bezeichnet, das stets dem Grün zu Hilfe kommen muß, »um die Materie zum Schweigen zu bringen«[5], und dem Himmel als Symbol des Geistigen und damit Ziel menschlicher Sehnsucht zuordnet. Und ähnlich argumentiert auch Kandinsky: »Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel. *Blau ist die typisch himmlische Farbe.*«[6] Weniger konkret, aber doch gleichgerichtet sind die Assoziationen bei dem Wort ›Reiter‹, der den Begriff ›Pferd‹ einschließt, mit dem sich in fast allen Kulturbereichen der Gedanke an etwas Erhabenes, der platten Wirklichkeit Entrücktes verbindet oder auch die Vorstellung von Freiheit und ›Adel‹, wobei letzteres hier von einer gesellschaftlichen zu einer moralischen Kategorie umgemünzt wird. Betont lässig nimmt sich die Namensgebung in Kandinskys anekdotischen Bericht aus, ohne deshalb allerdings die damit gemeinte geistige Dimension zu leugnen: »Den Namen ›Der Blaue Reiter‹

3 Wassily Kandinsky: »Über die Formfrage«, in: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1979, S. 181. Im folgenden zitiert als: *Der Blaue Reiter.*

4 Franz Marc: *Schriften,* hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 144. Im folgenden zitiert als: Marc: *Schriften.*

5 In einem Brief an August Macke vom 12. 12. 1910, in Wolfgang Macke (Hrsg.): *August Macke, Franz Marc, Briefwechsel,* Köln 1964, S. 27-30.

6 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst,* 9. Auflage, Bern 1970, S. 92-93.

erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter. So kam der Name von selbst. Und der märchenhafte Kaffee von Frau Maria Marc mundete uns noch besser.«[7]

Die Verbindung zwischen Marc und Kandinsky war allerdings nicht so eng, wie dies hier den Anschein haben mag, und beide lassen sich nur bedingt vergleichen. Die Parallelitäten liegen zunächst in jenem weitverbreiteten antimaterialistischen, an den Traditionen des deutschen Idealismus orientierten Denken, wie es insbesondere in der romantischen Philosophie und Kunsttheorie vertreten wurde. Der als vollkommenes Gegenbild zu dem eigenen materialistischen Zeitalter gedachte utopische Lebensentwurf basiert bei beiden auf den Kriterien des »Geistigen« und des »Religiösen«, wobei beide letztlich identisch werden. So beschwört Marc eine »geistige Epoche«, in der die Begriffe »Gott, Kunst und Religion« wiederkommen »und neue Symbole und Legenden in unsere erschütterten Herzen einziehen« werden, in der »Wissenschaft und Technik« zu Nebensächlichkeiten herabsinken, weil mit »geistigen Gütern gehandelt wird«.[8] Und Kandinsky argumentiert in seinem Werk ›Über das Geistige in der Kunst‹: »Wenn der Künstler Priester des ›Schönen‹ ist, so ist auch dieses Schöne durch dasselbe Prinzip des *inneren* Wertes zu suchen, welchen wir überall gefunden haben. Dieses ›Schöne‹ ist nur durch den Maßstab der *inneren* Größe und *Notwendigkeit* zu messen, welche uns bis jetzt überall und durchweg richtige Dienste geleistet hat. *Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt, was innerlich schön ist.*«[9] Dabei kann diese »innere Schönheit« durchaus äußerlich häßlich sein[10], eine Einschätzung, die auch von Marc geteilt wurde (»Schönheit = Wahrheit, Häßlichkeit = Unwahrheit«)[11], und mit der beide sich an die von Friedrich Schlegel verbindlich für die deutsche Romantik formulierte Definition der Schönheit anschließen. Schlegel unterschied zwischen dem Begriff des »Schönen« und »Interessanten«; dabei wird das »Interessante« zum Beurteilungskriterium für die Qualität eines zeitgemäßen ästhetischen Gegenstandes. Maßstab ist nicht mehr die Schönheit als zeitloses Ideal, das in der klassischen Antike seine gültige Formulierung gefunden hat, sondern die Idee einer Wahrheit, die sich in unterschiedlichen Formen konkretisieren kann. Die Schönheit als zeitloses Ideal ist etwas Vergangenes, das Interessante demgegenüber modern, gegenwärtig und damit gültig. Es wird zum zeitgemäßen Äquivalent des vergangenen Schönen und so letztlich der neue Begriff der Schönheit. Und vergleichbar argumentieren Kandinsky und Marc nicht mit einer vordergründig formalen Schönheit, die sich nur in einem bestimmten Gegenstand oder Stil äußern könnte, ihr Maßstab wird vielmehr die Wahrheit als moralische Kategorie, die an keine äußere Form gebunden ist. Beide orientieren sich dabei an dem nicht eben leicht zu vermittelnden Gedanken der »inneren Notwendigkeit« und einer damit verbundenen spirituellen, letztlich religiösen Grundlage aller künstlerischen Produktion.

In einem konkreten Bezugsrahmen allerdings wird man Schwierigkeiten haben, Kandinsky und Marc als Einheit oder doch zumindest gleichgerichtet einzuordnen.

Insbesondere im Hinblick auf die hier zur Diskussion stehende Frage des Religiösen im Denken der Künstler des ›Blauen Reiters‹ wird man deutlich zwischen der an christlichen Vorstellungen orientierten Sicht Marcs und der komplexeren, auch theosophische und esoterische Quellen einbeziehenden Auffassung Kandinskys zu differenzieren haben.[12] Zwar gilt für beide, daß kein im engeren Sinn kirchlich ausgerichtetes Weltverständnis gemeint ist, wenn hier von einer religiös intendierten Zielsetzung gesprochen wird. Und auch hier schließen sich beide an eine bereits in der Frühromantik formulierte Auffassung an, die Religion nicht als institutionalisierte Kirche begreift, sondern als ein im weitesten Sinne »religiöses Denken«, das von kirchlichen Bindungen unabhängig ist, das, um mit Novalis zu sprechen, das »Weltliche«, die Religion als »irdische Wissenschaft«[13] ablehnt und nur ihrem transzendentalen Gehalt nachsinnt. Religion wird zu einem Produkt der Freiheit und Reinheit des nur sich

7 *Der Blaue Reiter*, S. 263 (vgl. Anm. 3).
8 Marc: *Schriften*, S. 111 (vgl. Anm. 4).
9 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 136-137 (vgl. Anm. 6).
10 Ebenda.
11 Marc: *Schriften*, S. 61 (vgl. Anm. 4).
12 Vgl. hierzu besonders Sixten Ringbom: »Kandinsky und das Okkulte«, in Armin Zweite (Hrsg.): *Kandinsky und München*, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, München 1982, S. 85 ff.
13 Novalis: *Monolog, Die Lehrlinge zu Sais, Die Christenheit oder Europa, Hymnen an die Nacht* ..., Hamburg 1963, S. 41.

Abb. 2 Franz Marc, *Der Turm der Blauen Pferde*, 1913; verschollen

selbst verpflichteten Denkens, einem rein geistigen (Ur-)Zustand, in dem alle Bindungen an Äußerlichkeiten aufgehoben sind. Und wenngleich eine konkrete Glaubenstradition bei allen Ausgangspunkt war und unter bestimmten Voraussetzungen auch wieder tragfähig werden konnte, für die Ausbildung des jeweiligen theoretischen Konzeptes war sie nicht bestimmend, es sei denn, im Sinne eines negativen und bereits überlebten Gegenbildes. Es sei hier nur an die oft zitierte Feststellung von Marc erinnert: »Heute ist in Kunst und Religion diese lange Entwicklung durchlaufen [...]. Die alten Ideen und Schöpfungen leben ein Scheinleben fort [...]. Religionen sterben langsam.«[14] Und obwohl immer wieder motivische Reminiszenzen – insbesondere bei Kandinsky – an christliche Sujets auftauchen und Marc in dem hierfür stets als Beleg herangezogenen Bild ›Tirol‹ (s. u.) nachträglich eine Muttergottes einfügte, so bleiben diese doch für ein konkretes christliches Bezugssystem peripher. Sie dienen weit eher als allgemein verständliche, weil einer geläufigen Tradition entlehnte Metaphern, die innerhalb eines zunehmend ungegenständlichen Bildgefüges auch inhaltlich akzentuierende Funktion annehmen können.

Wie allerdings bereits erwähnt, ist auch in diesem sehr allgemeinen Rahmen deutlich zwischen Kandinsky und Marc zu unterscheiden, an beiden Positionen lassen sich paradigmatisch die wesentlichen Möglichkeiten einer im weitesten Sinne spirituellen Kunst im nicht mehr notwendigerweise gegenständlichen Bereich ablesen. Es mag genügen, das Gemeinte an einigen signifikaten Bildbeispielen zu erläutern.

Marc

Bei Marc verläuft die Entwicklung vordergründig von gegenständlichen zu zunehmend abstrakten Figurationen, in denen ein sich veränderndes Naturverständnis artikuliert wird. Während er zunächst noch annahm, auch in der uns umgebenden »äußeren« Natur Ursprünglichkeit und damit Wahrheit erkennen zu können, dann in einem zweiten Schritt den Menschen aus dieser Natur ausklammerte und nur den Tieren eine dem Menschen verlorengegangene Reinheit zugestand, bekannte er sich in den letzten Lebensjahren zu der Einsicht, daß »wahre« Natur ausschließlich vom Menschen gedacht werden kann. Naturerkenntnis wird damit – und das ist eine zutiefst romantische Auffassung – zur reinen Selbsterkenntnis und der Künstler zu demjenigen, der allein diese Wahrheit antizipieren *und* bildnerisch vermitteln kann. Das verschollene Bild ›Der Turm der Blauen Pferde‹ von 1913 (Abb. 2) gehört einer mittleren Phase im bildnerischen Denken des Künstlers an, in dem die äußere Natur in der Gestalt der Pferde weitgehend zugunsten einer Anthropomorphisierung des Gesamtgefüges nivelliert wird. Johannes Langner hat in seiner aufschlußreichen Analyse des Marc'schen Tierbildes schlüssig dessen Herkunft aus dem klassischen Figurenbild nachgewiesen[15] und besonders zu diesem Gemälde erhellende motivgeschichtliche Vergleiche herangezogen, die den heroischen und gleichsam sakralen Anspruch dieses Bildtypus verdeutlichen. In Verbindung mit der bereits erörterten symbolischen Funktion der Farbe ›Blau‹, aber auch formalen Elementen wie der Entrückung der Pferde aus einem materiell greifbaren Naturambiente in eine gewissermaßen luftleere, kristalline Sphäre, sowie das Hinterfangen durch die Pathosformel des Regenbogens (und die Mondsichel vorne, die das nicht mehr Diesseitige der Situation unterstreicht) wird dieses Gemälde zur Ikone, zum Andachtsbild, das ganz auf die Bereitschaft des einzelnen zu meditativer Betrachtung abzielt. Daß es sich hier letztlich nicht mehr um den Versuch einer Objektivierung des Wesens ›Tier‹, sondern um subjektive Projektion handelt, bedarf dabei wohl kaum einer näheren Begründung. Und so gerät die Apotheose des Tieres, die vordergründig zur Darstellung kommt, zur Verherrlichung einer subjektiven Weltsicht, der das Tier nur noch als Vehikel dient. Religiosität meint dabei ein kaum noch präzisierbares allgemein mystisches

14 Marc: *Schriften*, S. 144 (vgl. Anm. 4).

15 Johannes Langner: »Iphigenie als Hund, Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc«, in: *Franz Marc 1880-1960*, Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie, München 1980, S. 50ff.

Empfinden, das sich allerdings nicht am realen Naturgegenstand im Sinne von Naturversenkung ausrichtet, sondern an einer vom Künstler »geschaffenen« Idee von Natur.[16] Das heißt: Die Pferde stehen dabei kaum noch als Symbole für ihre Gattung, sondern als Sinnbilder einer von Marc intellektuell konstruierten Vorstellung dessen, was Natur zu sein hätte, um zum Paradigma einer zukünftigen geistigen Epoche werden zu können.

Einen motivisch konkreteren religiösen Interpretationsansatz scheint das vielbesprochene ›Tirol‹ (Abb. 3) zu liefern; Marc fügte in das Chaos einer in Diagonalen zusammenstürzenden Landschaft nachträglich eine Muttergottes ein und bediente sich damit einer allgemeinverständlichen aber auch inhaltlich deutlich festgelegten christlichen Formel, die den einzelnen in der Richtung des Denkens stärker bestimmt als dies die Tiere jemals vermöchten. Ikonographisch kann diese weibliche Figur mit Kind, die mit ihrem weiten Mantel das von den Naturgewalten bedrohte Dorf beschützt, einerseits als Schutzmantelmadonna interpretiert werden. In Zusammenhang mit dem Titel ›Tirol‹ mag damit eine spezifisch volkstümliche Frömmigkeit gemeint sein. Andererseits konnte sie jedoch darüber hinaus von Frederick S. Levine schlüssig als ›Apokalyptisches Weib‹, wie sie u. a. von Dürer in dessen Illustration zur Apokalypse erscheint, nachgewiesen werden.[17] Sie dient dort als Hinweis auf eine erhoffte Wiedergeburt der Menschheit nach dem Untergang der negativen, verdorbenen Jetzt-Zeit. Unter dieser Voraussetzung wird Marcs nachträgliche Änderung des Gemäldes unter der Wirkung des Ersten Weltkrieges erst ganz verständlich. Denn für Marc galt der Krieg – und damit stand er nicht isoliert – als ›Katharsis‹, als Reinigungsprozeß. Objektiv bedeutete er für ihn eine Möglichkeit der Sühne für das Fehlverhalten der Menschheit und damit der Abkehr von einem materialistischen Denken und Rückbesinnung auf geistige Werte. Marc spricht vom Krieg als »Leidensopfer« und »Reinigung«: »Weil man die Verlogenheit der europäischen Sitte nicht mehr aushielt. Lieber Blut als ewig schwindeln; der Krieg ist ebensosehr Sühne als selbstgewolltes Opfer, dem sich Europa unterworfen hat, um ›ins Reine‹ zu kommen mit sich.«[18] Subjektiv wird das damit verbundene »Sterben« auf die Ebene mystischer Verklärung entrückt, als ersehnte Form der Rückkehr zu den Ursprüngen. Bezeichnend hierfür, wenn Marc von den Verletzungen als den eigentlichen Enttäuschungen des Krieges spricht: »Das Ich erwacht und bemerkt, daß es nichts gewommen hat, aber seinen dummen Finger oder Arm verloren hat [...] Aber die Toten sind unsagbar glücklich.«[19]

›Tirol‹ wird damit zur Metapher des Krieges, der sich im gewissermaßen physischen Zusammenbruch der Natur artikuliert, überhöht durch die im Bild des ›Apokalyptischen Weibes‹ gemeinte zukünftige Wiedergeburt. Daß diese nicht im physischen Bereich, sondern in einer eher immateriellen Reinheit des Geistes gesehen wird, belegen u. a. die oben zitierten Aussagen Marcs, die deutlich auf eine Existenz jenseits aller körperlichen Bedingtheiten ansprechen.

Wenngleich sich diese Interpretation vordergründig an christliche Vorbilder anschließt, gibt es letztlich doch wenig innere Anknüpfungspunkte. Vielmehr werden geläufige Motive durch die Einordnung in einen neuartigen Gesamtkontext zum Vehikel einer individuellen Utopie, deren Schöpfer der Künstler selbst ist. Die dominante Funktion, die dem Künstler zugemessen wird, als desjenigen, der gemeinsam mit wenigen die erhoffte Zukunft angemessen erahnen und umsetzen kann, entspricht innerhalb der klassischen Moderne einem weitverbreiteten Denken.

Die Identitätskrise des Künstlers als eines selbstverständlich anerkannten und bruchlos in ein schützendes soziales Netz eingebundenen Individuums, die sich mit der Wende zum 19. Jahrhundert bedingt durch unterschiedliche Faktoren zu artikulieren begann, prägte nachhaltig die wichtigsten Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihre revolutionären künstlerischen Konzepte sind zweifellos auch stets Selbstbehauptung und Versuch, die eigene Funktion, die nicht mehr fraglos akzeptiert ist, durch andere Kriterien neu zu

16 Erinnert sei dabei an eine auf den ersten Blick ähnliche Haltung, wie sie in dem vieldiskutierten ›Tetschener Altar‹ von Caspar David Friedrich zum Tragen kommt, in dem trotz aller Subjektivität wohl doch Natur noch als konkretes Gegenüber gemeint ist.

17 Frederich S. Levine: *The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York 1979.

18 Franz Marc: *Briefe aus dem Feld*, Berlin 1940, S. 58.

19 Ebenda, S. 66.

Abb. 4 Franz Marc, *Kämpfende Formen,* 1914;
Kat. Nr. 108

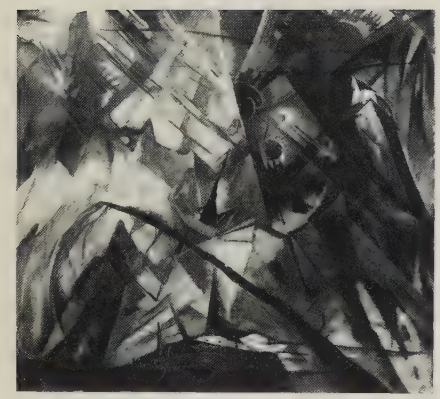


Abb. 3 Franz Marc, *Tirol,* 1914; Kat. Nr. 107

behaupten. Die Übersteigerung des Künstlers zum Ersatzpriester und der Kunst zur Ersatzreligion wird in mehr oder weniger deutlich ausgesprochener Form für weite Bereiche der klassischen Moderne signifikant. Man denke nur an stilistisch und gedanklich so weit voneinander entfernte Künstler wie Delaunay und Beckmann und deren ebenso verzweifelte wie auch anmaßende Versuche, die nicht mehr selbstverständliche Rolle des Künstlers in Bereiche zu überhöhen, die sich verbal nur noch in religiösen Kategorien vermitteln lassen.

Bei Marc ergibt sich diese Einschätzung des Künstlers konsequent aus seiner Utopie eines zukünftigen geistigen Zeitalters. Denn dieses kann für ihn nur von einem Menschen erfaßt und mitbegründet werden, der sich selbst die Prinzipien des Geistigen und Religiösen zur Lebensgrundlage bestimmt; und diese Voraussetzungen vermag nur ein im weitesten Sinn schöpferisch tätiger, künstlerischer Mensch zu erfüllen, denn nur er ist nicht-materiellen Bereichen verpflichtet. Sein Ziel sollte es nach Marcs berühmter Formulierung sein, »Symbole zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören«[20] und »das Volk [...] statt zum goldenen Kalbe [...] wieder zu Gott« zurückführen.[21] Damit wird der Künstler ganz im Sinne von Novalis zum »transzendentalen Arzt« und »Priester«[22], der die Sehnsucht nach Reinheit und Ursprünglichkeit in sich und seinem Werk verkörpert.

Daß sich dieser Lebensentwurf in zunehmend abstrakteren Kompositionen andeuten ließ, scheint auf der Hand zu liegen. So erinnerte das Bild ›Kämpfende Formen‹ (Abb. 4) nur noch entfernt an gegenständlich greifbare Motive[23] und Lebendiges scheint hier primär im organischen Gegeneinander der Formen angedeutet zu sein, die in einem dramatischen Zweikampf dargestellt sind. »In Marcs eigener Terminologie dürfen wir die Gegenspieler als die Kräfte des Geistigen identifizieren, die gegen die Kräfte der materiellen Welt kämpfen, und obwohl das Ergebnis noch nicht feststeht, dürfen wir sicher sein, daß es nur einen Sieger geben kann.«[24] Gemeint ist die rote Form als Bild des Geistigen, vor der die schwarze Figuration, die Materie bedeutet, zurückweicht.

Damit formulierte Marc im abstrakten Bereich eine Vorstellung, die auch das stärker gegenständliche Werk wesentlich bestimmt. Religiosität meint hier wie dort etwas ganz Subjektives, wenngleich christliche Vorbilder stets prägend bleiben.

20 Marc: *Schriften,* S. 143 (vgl. Anm. 4).
21 Ebenda, S. 114.
22 Paul Kluckhohn (Hrsg.): *Kunstanschauung der Frühromantik,* Deutsche Literatur, Reihe Romantik, Bd. 3, Darmstadt 1966, S. 220 und 225.
23 Vgl. hierzu allerdings auch Frederich S. Levine: »Franz Marc und die Vögel, Entwicklung und Ikonographie eines expressionistischen Motivs«, in: *Franz Marc 1880-1960,* Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie, München 1980, S. 74ff.
24 Ebenda, S. 89.
25 Vgl. hierzu u. a. *Ringbom,* Anm. 12.
26 Paul Klee, zit. nach Günter Rombold, Horst Schwebel: *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* Freiburg 1983, S. 50.

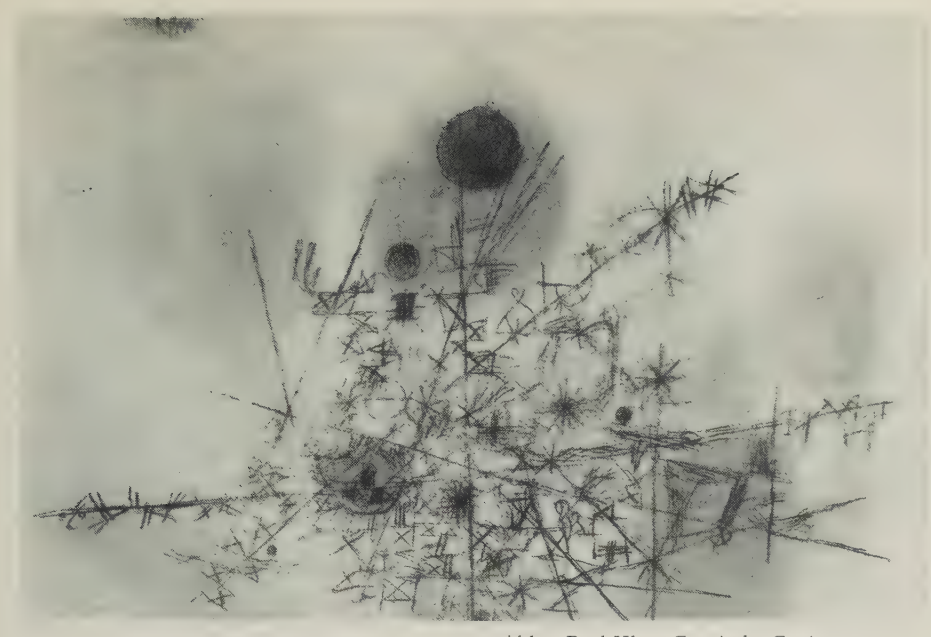


Abb. 5 Paul Klee, *Genesis der Gestirne,* 1914, Feder, Aquarell, ital. Ingres, 16,2 x 24,3 cm; Privatbesitz München

Kandinsky

Kandinskys Auseinandersetzung mit dieser Problematik scheint sehr viel komplizierter und auch vielschichtiger gewesen zu sein. Seine Herkunft aus der russischen Tradition einerseits und seine weitgefächerte intellektuelle Auseinandersetzung mit philosophischen und literarischen Quellen[25] andererseits unterscheiden ihn deutlich von der in vielen Dingen romantisch-naiven Gläubigkeit und oft fast bäuerlichen Einfachheit Marcs. Russische Volkskunst und Märchengläubigkeit verbinden sich mit dem kritischen europäischen Intellektuellen zu einem schwer entwirrbaren Gesamtbild, in dem immer wieder neue Einflüsse absorbiert werden. Flexibler und unvergleichlich polyglotter als Marc fehlt ihm auch dessen fast kindliche Glaubensbereitschaft, die Paul Klee, darin Kandinsky vergleichbar, aus der positiven, jedoch distanzierten Sicht des intellektuelleren Freundes treffend charakterisiert: »Wenn ich sage, wer Franz Marc ist, muß ich zugleich bekennen, wer ich bin, denn vieles, woran ich teilnehme, gehörte auch ihm. Menschlicher ist er, liebt wärmer, ausgesprochener. Zu den Tieren neigt er sich menschlich [...] Ich suche nur bei Gott Platz für mich, und wenn ich zu Gott verwandt bin, will ich mir nicht einbilden, daß meine Brüder auch zu mir verwandt seien; doch das ist ihre Sache [...] Meine Glut ist mehr von der Art der Toten und der Ungeborenen [...] Marc war noch Spezies, nicht Neutralgeschöpf.«[26] Der weniger spontan sinnliche und stärker gedankliche Zugang, den Klee damit für sich in Anspruch nimmt und der auch seine Art der Spiritualität charakterisiert, wie sie in Blättern wie ›Genesis der Gestirne‹ (Abb. 5) anklingt, trifft bis zu einem gewissen Grad auch für Kandinsky zu. Was Marc eher einfühlend erspürt, ist bei Kandinsky bewußtes und durchdachtes Ergebnis, und die zukünftige geistige Epoche, die beide gegen den Materialismus ihrer Zeit erhoffen, ist bei Kandinsky in weniger mystischen Sphären angesiedelt als bei Marc.

Sixten Ringbom hat in einer aufschlußreichen Untersuchung über das Okkulte im Werk Kandinskys[27] während der für den ›Blauen Reiter‹ wesentlichen Münchner Periode einige in diesem Kontext wichtige literarische Quellen nachgewiesen; sie belegen Kandinskys Vertrautheit mit einigen in kulturellen Kreisen verbreiteten esoterisch-mystischen Tendenzen der Zeit. So fällt z. B. auf, daß ein

Abb. 6 Wassily Kandinsky, *Komposition mit Heiligen,* 1911; Kat. Nr. 104

27 Vgl. Anm. 12.

Abb. 7 Wassily Kandinsky, *Improvisation 12 (Der Reiter)*, 1910; Kat. Nr. 105

Abb. 8 Wassily Kandinsky, *Träumerische Improvisation*, 1913; Kat. Nr. 106

ganz anders gearteter Künstler wie Max Beckmann – wie Kandinsky ungewöhnlich belesen – sich z. T. mit identischen mystischen Theorien auseinandersetzte. Ein Vergleich der von beiden intensiv studierten Literatur, insbesondere esoterischer und theosophischer Provenienz, wäre hier erhellend.

Die bildnerische Umsetzung dieser vielschichtigen spirituellen Ansätze erfolgt in den meisten Beispielen entsprechend komplizierter und relativ gesehen für den Betrachter weniger eindeutig bestimmbar als dies bei Marc der Fall ist. Vergleichsweise klare Assoziationsansätze bieten verständlicherweise die Arbeiten des Künstlers, die noch gegenständlich geläufige Motive enthalten, wie das ›Allerheiligenbild‹ (Abb. 6) oder die ›Improvisation 12 (Der Reiter)‹ (Abb. 7). Diese inhaltliche Greifbarkeit verliert jedoch in Relation zur zunehmenden Abstraktion seiner Bilder. Zwar sind auch noch in Gemälden wie ›Träumerische Improvisation‹ (Abb. 8) konkrete inhaltliche Assoziation möglich, nicht jedoch (allgemein) verbindlich. Sie werden zu Meditationsbildern, deren geistiger Gehalt im Gegenüber einen Widerklang finden kann, wenn eine entsprechende Bereitschaft vorhanden ist. In der ihm eigenen mystifizierenden Sprache hat schon Marc diese Seite in den Bildern des Freundes charakterisiert. Sie seien »in die blaue Himmelswand getaucht, wo sie in Stille ihr Feierleben leben«, sie »sind nicht aus sterblichem Willen geformt [...] ihr Sein ist unsterblich [...] warum sollen wir nicht glauben, daß ein Erzengel sie dort [d. h. an der Himmelswand] gemalt hat, Dinge aus seinem Reich, durch die Hand unseres Freundes Kandinsky?«[28] Durch diese Überhöhung in eine immaterielle Sphäre werden die Werke letztlich zu einer Frage von Glaube oder Nicht-Glaube, ein Problem, das ein bezeichnendes Licht auf Marcs eigene Schwierigkeiten mit Kandinskys Position wirft. Denn Kandinsky war weit davon entfernt, diese mystifizierende Unverbindlichkeit für sich selbst zu akzeptieren. Vielmehr war er davon überzeugt, daß der »Geist der Malerei« und damit auch der seiner eigenen »im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der *Epoche des großen Geistigen*«.[29] Damit wird zumindest verbal die maßgebliche geistige Kraft von Kunst als Faktum behauptet; insbesondere fällt dabei der abstrakten Kunst eine führende Rolle zu, denn sie allein ist Ausdruck dieser Epoche des Geistigen, sie entspricht der »dritten Offenbarung«[30] als einer christlich gemeinten Entwicklungsphase.

Ringbom weist nach, daß die hierfür von Kandinsky benutzten Begriffe dem eschatologischen Entwurf Joachims von Fiore aus dem 12. Jahrhundert entstammen.[31] Fiore gründete sein Glaubensmodell auf die Dreieinigkeit, in der Gottvater das Alte Testament, Gottsohn das Neue Testament und der Heilige Geist eine dritte Stufe meint, ein neues Zeitalter des Geistes, das auf Gnade und Freiheit gegründet sei.

Ob Kandinsky dieses Vorbild kannte, läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen, allerdings könnte ihm die Vorstellung durch den Symbolismus oder durch romantische Theorien geläufig gewesen sein.

Wie auch immer man diese Begründung abstrakter Kunst als legitimen Ausdruck jener Dritten Offenbarung interpretieren wird, so bleibt doch festzuhalten, daß sie für Kandinsky von kaum zu überschätzender Bedeutung gewesen sein muß. Denn hier bot sich ihm eine Möglichkeit, sein Modell abstrakter Kunst sinnvoll in ein historisches Gesamtgefüge einzubinden und als logische Konsequenz innerhalb eines eschatologischen Entwurfs zu begreifen – ein Ansatz, der die ungegenständliche Kunst für die Gegenwart nicht nur als gleichberechtigte, sondern allein tragfähige künstlerische Ausdrucksform zu begründen versucht.

28 Franz Marc, zit. nach: *Kandinsky und München*, S. 139 (vgl. Anm. 12).
29 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 143 (vgl. Anm. 6).
30 Vgl. *Ringbom*, Anm. 12, S. 100.
31 Ebenda.

Urban Rapp

Kirche und die Kunst der Zeit 1888-1920

Die ›Sektion Kunst‹ der Katholiken-Tagungen und ihr Urteil über die ›Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst‹ in München

Im Jahre 1888 erschien zum erstenmal die ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ im Verlag L. Schwann in Düsseldorf. Ihr Herausgeber war der leidenschaftliche Kunstsammler und hochgebildete Kunstkenner Domkapitular Alexander Schnütgen aus Köln, der Begründer des nach ihm genannten Schnütgen-Museums. Ein Überblick über die ersten Jahrgänge von Schnütgens Zeitschrift zeigt, daß deren Interesse nahezu ausschließlich der Vergangenheit gehört. Das große Feld der Kunstgeschichte wird hier durch Studien und Forschungen bereichert, die heute noch von Interesse sind. Nicht eine einzige Bildbesprechung jedoch bezieht sich auf ein Kunstwerk nach 1850.

Erst im Jahr 1892 findet man in Schnütgens ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ einen Artikel, allerdings ohne jedes Bildbeispiel, der von Paul Keppler, Professor in Tübingen, später Bischof von Rottenburg, geschrieben wurde und der Bezug nimmt zur damaligen Gegenwartskunst. Sein Titel lautet: ›Gedanken über die moderne Malerei‹. Ein längeres Zitat daraus läßt ahnen, mit welcher Ablehnung diese Zeitschrift und mit ihr sicher der größte Teil des Klerus den neuen Kunstrichtungen, die unter den Sammelbegriffen ›Naturalismus‹ und ›Impressionismus‹ sehr summarisch zusammengefaßt sind, gegenüberstanden. »Man hat, wie schon hervorgehoben, der geilen Lust gestattet, selbst die Schwelle des Heiligtums zu überschreiten und selbst das Heilige mit ihrem ekligen Geifer zu überziehen. Die materialistisch-realistische Richtung hat sich an den religiösen Gegenständen vergriffen und auch sie nicht bloß des übernatürlichen, sondern des geistigen Gehaltes entleert. Der Impressionismus, die Lust am Häßlichen, ist auch ins religiöse Gebiet eingedrungen und hat hier den letzten Hauch von Würde und Adel verweht.«[1]

Im Anschluß an diese leidenschaftliche Ablehnung konzentriert sich die Verurteilung vor allem auf Franz von Uhde. Gemeint sind seine Bilder ›Heilige Nacht‹ (Abb. 1) und ›Abendmahl‹ (Abb. 2). Mit beißender Kritik schreibt hier Paul von Keppler: »Er malt ein Stück sozialen Elends, wie in schmutzigem Stall ein herabgekommenes Vagabundenweib niederkommt mit einem Erdenwurm, der ihr Elend erbt und wie der Vagabund auf der Stiege sitzt und sich nicht zu helfen weiß bei solcher Mehrung seiner Sorgen. Das könnte zunächst unser Interesse wachrufen, aber Ekel, gemischt mit Grauen und Entsetzen erfaßt uns, wenn wir finden, daß das die heilige Nacht darstellen soll. Er schildert ein Abendessen im Zuchthaus und man staunt über die Physiognomien der Verbrecher, welche gespannt am Mund des Einen hängen, der etwas besser zu sein scheint als die anderen, und bei dessen Wort auch in ihnen noch der letzte Rest von Gewissen sich regt, aber man traut seinen Augen nicht, wenn man erfährt, daß dies das letzte Abendmahl vorstellen soll.« An weiteren Namen werden von Keppler noch Eduard Gebhardt und Franz Stuck erwähnt.

Sicher nicht ohne Einfluß und Betreiben des wortgewaltigen Professors Keppler wurde im Jahre 1896 auf dem 43. Katholikentag in Dortmund in der ›Sektion Kunst‹ eine Resolution verfaßt, die bereits zwei Jahre vorher in Köln in der gleichen Sektion vorbereitet worden war und in der ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ publiziert wurde. Das wichtigste Anliegen der Resolution war: »a) Die 43. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verwirft jene sogenannte naturalistische Kunstrichtung, welche Personen und Begeben-

Abb. 1 Fritz von Uhde: *Die heilige Nacht,* 1889, Dresden, Gemälde-Galerie Neue Meister

Abb. 2 Fritz von Uhde: *Das Abendmahl,* ehemals Berlin, Sammlung Eduard Arnold

1. *Zeitschrift für christliche Kunst,* Düsseldorf 1888 ff., Jahrgang V, 1892, Nr. 8, S. 243.

heiten der heiligen Geschichte in den Darstellungen der Plastik und Malerei in die gemeine Wirklichkeit herabzieht und auf diese Weise profaniert und fälscht, wie auch nicht minder jene, welche die niedrige Sinnlichkeit zu erregen geeignet ist.«[2] Weitere Anliegen dieser Resolution waren b) die häufige Darstellung von christlichen Themen auch im öffentlichen Bereich, c) der enge Anschluß an »mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst« und d) eine scharfe Ablehnung der »Fabrikbetriebe und sog. Kunstanstalten«, die Massenerzeugnisse herstellen.

In regelmäßiger Folge beschäftigt sich die ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ mit den Stellungnahmen der ›Sektion Kunst‹ auf den deutschen Katholikentagen. So wird in Krefeld 1898 aufgrund eines Antrages neben dem Naturalismus eine neue Kunstrichtung heftig kritisiert: der Symbolismus. Noch einmal wird dort zuerst die Ablehnung des Naturalismus begründet: »Er bevorzugt mit einer gewissen Absicht gerade das Häßliche in Natur und Menschenleben, die Nacht- und Schattenseiten, anstatt, wie es die alte Ästhetik fordert, der unvollkommenen vielfach unschönen Wirklichkeit eine schönere Welt, ein idealeres Leben als Vorbild und Ziel gegenüber zu stellen.«[3]

Danach wird der Symbolismus kritisch beurteilt: »Der moderne Symbolismus muß allerdings als eine Art Reaktion gegen den extremen Naturalismus und als eine Hin- und Rückkehr zum Idealismus angesehen werden. Aber das Unbestimmte, Verschwommene, Unfaßbare dieser Symbole, entsprungen aus einer pantheistischen Mystik, führt ebenfalls von den Wegen der christlichen Auffassung mit ihrer Einfachheit, Klarheit und Wahrheit weit ab.« Zum erstenmal wird bei dieser Besprechung nicht ohne eine gewisse Unruhe und Besorgtheit festgestellt: »Ein Blick in die Kunstausstellungen unserer Zeit zeigt uns, wie sehr die Schöpfungen der genannten Richtungen prävalieren.« Und Prälat Schnütgen selbst mußte beim Katholikentag in Bonn 1900 feststellen: »daß in unserer Zeit von dieser Tätigkeit [nämlich kirchlichem Kunstschaffen] die begabtesten Künstler zumeist sich zurückgezogen haben, ist sehr zu beklagen, deswegen dringend zu wünschen, daß günstigere Verhältnisse auch sie wieder kirchlichen Aufgaben zuführen möchten.«[4]

Nur ganz allmählich und behutsam öffnet sich die immer noch unter Leitung von Schnütgen erscheinende ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ auch dem neuzeitlichen Kunstschaffen. In den sorgfältigen und reichen Buchbesprechungen am Ende eines jeden Heftes wird erstaunlicherweise bereits 1908 in Nr. 3 des XXI. Jahrgangs, S. 96, die eben erschienene Monographie über Franz von Uhde in ›Klassiker der Kunst‹ positiv besprochen. Er wird »großer Meister« genannt, aber es wird auf seine religiösen Themen nicht eingegangen. Ebenfalls findet im selben Jahrgang Eduard von Gebhardt zum 70. Geburtstag eine lobende Erwähnung.

Von 1912 an tritt mehr und mehr der Kölner Konservator Dr. Witte, der dann ab 1914 Mitarbeiter der Zeitschrift wurde, in Erscheinung. Mit ihm öffnet sich die Zeitschrift in unerwarteter Weise der eigentlichen Problematik von Kirche und moderner Kunst. In seinem Artikel ›Die Stellung der Kirche zur Moderne‹[5] ist zu lesen: »Ein neuer Stil war und ist ein mit zwingender Notwendigkeit sich aufdrängendes Ergebnis einer tiefgehenden Umwälzung, er kommt, er läßt sich aber nicht rufen, und er ist da, sobald seine Erscheinungsformen beginnen, Gemeingut, gebräuchlich im eigentlichen Sinne zu werden.« – »Der neue Stil ist von vornherein also Besitztum auch der Kirche, sofern er aus ihr geboren ist. Hier wirft sich das Dilemma erst recht in den Weg. Ist privates, öffentliches und kirchliches Leben eins? Nicht mehr!« – »Unseres Erachtens ist deshalb der Streit um Aufnahme oder Nichtaufnahme eines neuen Stiles im Prinzip ein Streit um des Kaisers Bart; einzig die Frage ist zu beantworten: Haben wir einen neuen Stil?« – »Mit einigen aufgeklebten romanischen oder gotischen Ornamenten ist es nicht genug, die Form muß ganz und von innen heraus neugeboren werden aus dem Material.« – »Ich kann mir eine gotische Kirche mit ihren zarten Gliedern, mit der Auflösung ihrer Massen nicht wohl

2. *Zeitschrift für christliche Kunst,* IX, 1896, Nr. 7, S. 218ff.
3. *Zeitschrift für christliche Kunst,* XI, 1898, Nr. 7, S. 210ff.
4. *Zeitschrift für christliche Kunst,* XIII, 1900, Nr. 7, S. 214.
5. Die folgenden Zitate alle aus dem Artikel von Fritz Witte: »Die Stellung der Kirche zur Moderne«, in *Zeitschrift für christliche Kunst,* XXV, 1912, Nr. 1, S. 4ff.

denken inmitten einer Zechenkolonie, wo hundert Schornsteine tagtäglich ihren Ruß und Rauch und die zersetzenden Dünste über die Landschaft ausspeien, Tod und Verderben für Feinarchitektur, Schmutz zum mindesten für den schön gewachsenen Haustein.« – »Aber dennoch erwachsen sie wie auch die Renaissance, wie die Gotik und der romanische Baugedanke aus einem bedeutsamen Elemente, das eben jedesmal neu war, aus dem des Raumbedürfnisses. Dieses Wort sollte man eigentlich zu Anfang einer jeden Verhandlung über Kirchenbauten an den Kopf der Entwürfe schreiben.« – »Wenn Meyenberg auf der Katholikenversammlung zu Straßburg die Ausnutzung alter Stile als ›baren Unverstand, Inferiorität und Beschränktheit des Geistes‹ kennzeichnen zu müssen glaubte, so ging er darin zu weit. Im Prinzip jedoch wäre ihm beizupflichten, daß wir auf unserer Seite die feindliche Haltung dem Neuen gegenüber vermeiden sollten.«

Als Domkapitular Schnütgen am 24. November 1918 gestorben war, schreibt Dr. Witte, der inzwischen Direktor des Schnütgen-Museums geworden war, in einem Gedächtnisheft auf den Verstorbenen einige bemerkenswerte Sätze: »Erst in seinen letzten Lebensjahren fand er für mancherlei Erreichtes das rechte Wort der Duldung und Wertschätzung und eine ehrliche, fundierte Hoffnung auf das Gesunden dieser Zeitkunst wurde in ihm wach. In ihr Werden einzugreifen fühlte er sich zu alt, jüngeren Fachgenossen aber gab er rückhaltlose Ermunterung zur Weiterarbeit mit auf den Weg. ›Wir Historiker haben leicht die Neigung, Monopole auszusprechen‹, sagte er mir vor nicht zu langer Zeit.«[6]

Kaum war Dr. Witte alleiniger Herausgeber der Zeitschrift, da erschien schon in Nr. 1 des XXXII. Jahrgangs von 1919 ein Artikel mit voller Bejahung des Expressionismus. Bartnings Buch vom Kirchenbau, 1919, wird positiv besprochen, ebenso Hartlaubs hervorragendes Buch ›Kunst und Religion‹. In Heft 7 liest man dann zum erstenmal den Namen des verdienstvollen August Hoff, der über »die Monumente Johan Thorn Prikkers« schreibt.

Es liegt nahe, die lange eindeutig orientierte ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ auch danach zu befragen, wie sie auf die Neugründung der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹, die 1893, nur fünf Jahre nach Erscheinen des ersten Heftes erfolgte, reagieren würde. Das Ergebnis der Suche, gefunden in den kleingedruckten ›Nachrichten‹ der Zeitschrift, ist aufschlußreich. Auf der 39. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Mainz fand eine eingehende Erörterung der »Bestrebung Münchener Künstler statt, einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden, der sich über ganz Deutschland erstrecken solle, zu begründen, um die Interessen der christlichen Kunst, analog der Weise, in welcher die Görresgesellschaft den Zwecken der Wissenschaft dient, zu fördern.« Ein Hauptzweck sollte sein, »jungen Künstlern eine Gemeinsamkeit und eine Stütze und auch Gelegenheit zum Bekanntwerden ihrer Werke, etwa durch Vereinspublikationen, zu bieten.« Es heißt dazu: »Das Bedürfnis wurde anerkannt und der Gedanke an sich freudig begrüßt.«[7]

Bereits im Jahre 1893, wiederum bei der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands, kam das Thema einer neuen Vereinigung zur Sprache. Den Bericht in den ›Nachrichten‹ von Nr. 7 des VI. Jahrgangs der ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ schrieb Dr. Freiherr von Heeremann. Der sich schon abzeichnende Konflikt ist leicht zwischen den Zeilen herauszulesen. Die Verteilung der ersten Jahresmappe der Gesellschaft mit einer Anzahl von Kunstblättern scheint überrascht zu haben, und es heißt: »daß deren Inhalt einer näheren Besprechung und Würdigung zu unterziehen sein wird.«[8]

Das größte Aufsehen und auch Mißbehagen scheint aber die Rede von P. A. Kuhn OSB bei dieser Gelegenheit hervorgerufen zu haben. Dr. Heeremann schreibt darüber: »P. Kuhn verbreitete sich in geistvoller Weise über grundlegende Fragen und Prinzipien, welche die Gestaltung der modernen Kunstausübung und die Richtung und Stellung derselben in unserer Zeit umfaßten [...]« – »Wenn es den Anschein gewann, als ob in der Rede ein geringerer Wert auf die Bedingungen und Rücksichten der entwickelten Stilarten und auf den

6. *Zeitschrift für christliche Kunst,* XXXI, 1918, Nr. 11/12 Doppelheft, S. 118.
7. *Zeitschrift für christliche Kunst,* V, 1892, Nr. 8, S. 221 f.
8. *Zeitschrift für christliche Kunst,* VI, 1893, Nr. 7, S. 217 ff.

Abb. 3 Raffael Schuster-Woldan: *Madonna,* um 1893/94, Abbildung der ›Zeitschrift für Christliche Kunst‹ (1896) entnommen

Anschluß an archäologische und symbolische Grundsätze gelegt wurde, dagegen aber dem Anschluße der Kunst an die Bedürfnisse, Gefühle und Richtung unserer Zeit und unseres modernen Lebens eine absolute und weitergehende Bedeutung beigemessen wurde, als dies bisher von unserer Zeitschrift vertreten, so muß zur Zeit eine Beurteilung dieser Fragen vorbehalten bleiben, bis der Text der Rede authentisch vorliegt, um Mißverständnisse oder voreilige Bemerkungen auszuschließen.«[9]

Auf den nächsten Katholikentagen in Köln 1894, München 1895 und Dortmund 1896 wird jedesmal die Förderung dieser neuen ›Gesellschaft für christliche Kunst‹, dieser »wesentlich aus ausübenden Künstlern bestehende Vereinigung, welche bereits die zweite Jahresmappe hat erscheinen lassen«, empfohlen.[10] In einem Bericht über »die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund« (IX. Jahrgang 1896, Nr. 7, S. 220ff.) wird die Kritik an den Aktivitäten und Bestrebungen der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ deutlicher. So sehr der Verfasser (Robert Möller) nicht mit lobenden Worten spart, so findet er in seiner Beurteilung der »Kollektivausstellung, welche die Gesellschaft beigetragen hatte«, daß »in Bezug auf den christlichen resp. kirchlichen Charakter der Werke, [das ernste Streben] wegen einiger moderner Tendenzen noch recht weit von dem hohen Ziele entfernt. Die Gesellschaft hat eine schwierige Position.«[11]

Die schwierige Position wird bei allem ehrlichen Bestreben, neue Künstler zu gewinnen, vor allem darin gesehen, daß es sich »nicht vermeiden läßt, daß auch solche aufgenommen werden, deren Leistungen, auch in Betreff ihres religiösen Charakters, hinter den unabweisbaren Anforderungen noch weit zurückbleiben.« Abschließend folgt dann eine sehr gezielte Kritik: »Den ärgsten Mißgriff in letzter Beziehung bezeichnet in der Ausstellung die ›Madonna‹ von Schuster-Woldan [Abb. 3], bei der jede Spur christlichen Geistes fehlt. Noch mehr ist zu bedauern, daß die Jury das Bild in die neue Mappe aufgenommen hat.« Schließlich wird noch ein Maler Possart kritisiert, der nicht der Gesellschaft angehört, aber ein ›Abendmahl‹ ausgestellt hatte, »das zwar gut gemalt war, aber nur den Eindruck eines Beduinenmahls machen konnte«.

Über den Umfang der Aktivitäten der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ erfährt man in den Nachrichten der ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ über das Thema ›christliche Kunst‹ beim Bonner Katholikentag 1900 etwas sehr Aufschlußreiches. Bei dieser Gelegenheit gab der zweite Präsident, der Bildhauer Busch, einen Bericht über die Aktivitäten der Gesellschaft. Dort hieß es: »Die DG zählt jetzt 2380 Mitglieder, darunter mehrere Mitglieder aus souveränen fürstlichen Häusern, an deren Spitze S. k. Hoheit Prinz-Regent Luitpold von Bayern, und 26 Mitglieder aus dem hochwürdigsten Episkopat. Die Gesellschaft hat bis jetzt 8 Jahresmappen herausgegeben mit 219 Abbildungen von Werken ihrer Mitglieder, nämlich 93 Vollblätter und 126 Textillustrationen; ferner hat sie zwei Kunstausstellungen für christliche Kunst arrangiert, bei der Katholikenversammlung in München mit 106 Nummern und bei der Katholikenversammlung zu Dortmund mit 251 Nummern. Seit 1899 hat sie in der internationalen Kunstausstellung im königl. Glaspalaste zu München die christliche Kunst in eigenen Räumen zu einer Gruppe vereinigt und am 20. Juli wurde auf ihre Anregung in München, Karlstraße 6, eine ständige Ausstellung für christliche Kunst eröffnet.«

Nach diesem Bericht und vor allem nach dem Erscheinen einer eigenen Zeitschrift mit dem Titel ›Die christliche Kunst‹ seit 1904 wurde die Gesellschaft lange nicht mehr erwähnt. Bedauerlicherweise überläßt Schnütgen einem Maler namens Fr. Geb. Cremer in den Jahren 1904/1905 seine Zeitschrift für eine »Besprechung einer modernen Kunstausstellung in Düsseldorf 1904, an der Künstler der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ beteiligt waren. Es ist ein fünfteiliger Artikel, der ein wirres, zitatenüberlagertes Gerede ist, von dem kaum ein einziger Name zu erfahren ist. Es genügt ein kurzer Absatz aus einem weiteren Artikel über eine »deutsche-nationale Kunstausstellung« in

9. Ebenda.
10. *Zeitschrift für christliche Kunst,* VIII, 1894, Nr. 5, S. 221.
11. *Zeitschrift für christliche Kunst,* IX, 1896, Nr. 7, S. 220ff.

Düsseldorf 1907: »Anstatt den durch die Jahrtausende hin bewährten Vorgängen der Alten zu folgen, werden uns Werke zur Schau gestellt, deren Beschreibung nur einem Mephistopheles anstehen würde, der sich selbst hier und dort gezwungen sehen könnte, gleich wie im Vorhof des Palasts im ›Faust‹ zu sprechen: ›Wie wird mir?‹« Erst 1914 findet man eine freundliche Besprechung durch Schnütgen selbst und zwar des 11. Bandes des ›Jahrbuches des Vereins für christliche Kunst im München‹.

Zum Abschluß dieser Analyse der Auseinandersetzungen kirchlicher Gremien über christliche Kunst der Gegenwart sei aus dem Geleitwort [Sebastian Staudhamer] zum 1. Heft der neuen Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ (S. 1 ff.) zitiert: »Vor allem bemerken wir eine große und tiefbedauerliche Lücke: nach einer Vertretung der christlichen Kunst, die der Höhe unseres sonstigen Schriftwesens entspräche, suchen wir vergeblich [...]«. »Vollends trostlos steht es mit der Vertretung der christlichen Künstler der Gegenwart; wollen wir von diesen ein Werk sehen, wollen wir etwas von ihren Leistungen erfahren, wollen wir auch nur ihre Namen gedruckt lesen, so blättern wir vergeblich in unseren Kunstzeitschriften groß und klein, so daß der Unkundige schließlich zur Vermutung kommt, es gebe keine christliche Kunst mehr. Letzterer Gedanke liegt um so näher, als auch die großen Ausstellungen unter tausend Werken kaum ein einziges christlich-religiös gemeintes Kunstwerk zu bergen pflegen. Oft genug ist denn auch die christliche Kunst schon höhnisch tot gesagt und den christlichen Künstlern der Charakter der Künstlerschaft abgesprochen worden. [...] Die ›Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst‹ hat durch ihre werbende Tätigkeit ihre Jahresmappen und Ausstellungen eine merkliche Besserung herbeigeführt und wird fernerhin unbeirrbar in der gleichen Weise fortwirken.«[12]

12. *Die christliche Kunst,* München 1904, Jahrgang 1, Nr. 1, S. 1 ff.

Gebhard Streicher

»... das freie Schaffen der christlichen Künstler begünstigen!«

Zur Wirksamkeit der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ zwischen 1893 und 1912/13

Vorbemerkung

Abb. 1 Louis Feldmann: *Der Jüngling zu Naim;* aus der Jahresmappe 1896

Im folgenden kann methodisch und inhaltlich nur die Andeutung einer Strukturskizze vorgelegt werden. Dies ist veranlaßt durch einen Komplex von Umständen, von denen einige vorweg wenigstens anzusprechen sind. Historiographische Vorarbeiten, die diesen Namen verdienten, gibt es zur Wirksamkeit der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ ebensowenig wie eine Vereinschronik. In der Kunstgeschichtsschreibung, auch jener, die sich mit der christlichen Thematik beschäftigt, fehlen Hinweise auf die Gesellschaft, auf ihre Künstler und deren Werke. Aber auch eine das kirchliche Milieu berücksichtigende Darstellung der für den Kirchenraum oder für die Katechese oder auch das häusliche Leben der Gläubigen entstandenen Arbeiten, etwa vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an, existiert nicht.

Worauf zurückgegriffen werden kann, sind bis in die jüngste Vergangenheit die speziellen Zeitschriften des Gebiets einer christlichen Kunst und die vereinzelten Kataloge von Ausstellungen zu dieser Thematik. Dazu träten die Archivalien. Für den Fall der Deutschen Gesellschaft heißt dies für unseren Zeitraum vom Gründungsdatum, dem 4. Januar 1893, bis zum Jahr des zwanzigjährigen Bestehens (1912) – das eine zweite, eingreifende Änderung der Statuten bringt, nachdem die erste im zehnten Jahr der Wirksamkeit (1902) nur die Eintragung der freien Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden als Verein im juristischen Sinne bezweckte – die Auswertung der Jahresberichte zwischen 1895 und 1904[1] sowie der aus der Arbeit der Gesellschaft entstandenen Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹, einer Monatsschrift, deren erstes Heft am 1. Oktober 1903 erschien.[2] Von besonderem Wert ist daneben die Untersuchung der von 1893 bis 1916 regelmäßig als Vereinsgaben erscheinenden Jahresmappen, in denen jurierte Wiedergaben von Werken führender Künstlermitglieder, begleitet von erklärenden und betrachtenden Texten, erschienen.[3]

Es gibt daneben noch mindestens zwei weitere Gründe für die Form einer Strukturskizze über die (kunst-)historischen Verhältnisse und gegen einen auch

Abb. 2 Matthias Streicher: *Pietà;* aus der Jahresmappe 1896

1 Diese Berichte liegen gedruckt und gebunden vor im Archiv der Gesellschaft. Keine Kenntnis konnte der Verfasser von den Berichten über die Generalversammlungen ab 1904 erlangen.

2 Ich danke Albrecht Busch herzlich dafür, daß er mir aus dem Nachlaß seines Vaters, des Bildhauers Georg Busch, der von 1893 bis 1924 Künstlerpräsident der Gesellschaft gewesen war, die einschlägigen Zeitschriftenbände und die gesammelten Jahresmappen von 1893 bis 1916 zur Durchsicht überließ.

3 In der Regel wechselten die Redakteure dieser Mappen von Jahr zu Jahr. Besonders lesenswert ist das Geleitwort von Sebastian Staudhamer 1893 und sein ›Rückblick‹ 1902 sowie der auch kritische Teile enthaltende Beitrag von Joseph Popp auf das Jahr 1903. Die Kritik versagte man sich nicht zuletzt deswegen, weil die Auswahl der Veröffentlichung aus meist umfänglichen Einsendungen schon ›kritisch‹ durch die Jury besorgt worden war.

nur ersten Versuch, im dann nötigen Umblick Geschichte – und sei es nur zweier Dezennien – zu schreiben. Sie hängen engstens zusammen. Das Problem einer Kunst im Horizont religiöser, christlicher oder sogar (kirchlich-)sakraler und womöglich auch noch konfessioneller Seins- und Sinnstrukturen und seelsorglicher Angebote zur Daseinsbewältigung, also im Horizont einer ebenso geschichtlich-konkreten wie zeitenthobenen Offenbarung und eines durch sie konstituierten Glaubens, um es nur anzudeuten, ist aus der Sicht des Historikers, der empirisch vorzugehen hat, seit einem Zeitpunkt, der mehr als 200 Jahre zurückliegt, ein Problem, das sich nur unter Langzeitkriterien beobachten und beschreiben läßt. Das heißt, es überdauert in seiner Faszination wie in der Schwierigkeit seiner schöpferischen Behandlung durch Künstler, Theologen und Gläubige viele Ereignisketten seiner geschichtlichen Umfelder in der Gestalt der andauernd offenen Frage. Insofern kann die Andeutung einer Kunstvereinsgeschichte im Kreise anderer Vereinigungen an einem den Künsten mit Interesse begegnenden Ort wie München nicht genügen, es muß die Langzeitstruktur der besonderen Aufgabenstellung mitbedacht werden. Dies enthebt freilich keineswegs von der Pflicht, die besondere Vereinsgeschichte faktisch und in ihren Innen- wie Außenbeziehungen zu schreiben.

Mit dem Strukturproblem hängt engstens die Tatsache zusammen, daß es sich bei der Gesellschaft um einen Bund handelt, der gerade seit zehn Jahren wieder die offenen Fragen in seiner Tätigkeit besonders herausstellt.[4] Nicht nur das Problem hat also viele grundlegende Wandlungen der politischen und kulturellen Geschichte überlebt, sondern auch der Kunstverein, der hier zur Debatte steht, und dies nicht als eine mit neunzig Jahren schon altehrwürdige Institution, die nicht mehr aufhören kann zu existieren. Es ist anders: Die Problematik fordert unablässig ihr Forum praktischer und theoretischer Arbeit. Für den Historiker, der es ja nicht nur, wie oft gemeint wird, lediglich mit der Vergangenheit als solcher zu tun hat, vielmehr sehr viel häufiger mit zurückliegenden Gegenwarten und ihren Zukünften, ergibt sich daraus, wenn er Zeitgenosse einer der Zukünfte jener Vergangenheit ist, die er darzustellen hat, die Chance des Strukturvergleichs. Auch hierüber kann nur die Andeutung einer Skizze gegeben werden.

Zusammenhänge

Aus der Sicht des Historikers zukunftshaltiger Vorgänge in der europäischen Geistes- und kulturellen Realien-Geschichte, und somit auch im Bereich der symbolischen Realien der bildenden Künste, haben sich seit spätestens 1720/30 die kulturellen Fachgebiete nicht nur immer schärfer gegeneinander spezialisiert, sondern bezogen sich vor allem, rapide verdeutlicht seit 1790, schließlich auch auf vollends veränderte Grunddaten gegenüber den als verflossen gekennzeichneten Zeiten; in den bevorstehenden wollte man bis ins einzelne kritisch und empirisch vorgehen, während man noch in den letztvergangenen Zeitabschnitten einen universalen Rahmen festzuhalten bemüht war. Nach 1800 ist dann der Paradigmenwechsel zur Moderne, die »Entzauberung [...] der traditionellen Kultur« vollzogen.[5] In diesem Zug zur Spezialisierung der Kulturgebiete – ganz abgesehen von dem allbeherrschenden Methodenprinzip unserer neuen wissenschaftsgestützten Zivilisation – findet, bezogen auf die eine, freilich in Richtungen aufgespaltene Kunst der Szene vor 1900 in München, die damals auch akzeptierte, wiewohl im Blick auf das kunstfremde kirchliche Milieu ebenso bespöttelte Begründung eines neuen Kunstzweiges durch aktiv tätige Künstler seine Rechtfertigung. Es wurden ausdrücklich alle Errungenschaften der modernen Malerei etwa zugelassen und auch keine Gegensätze zu bestehenden Vereinigungen, denen die Künstler schon angehörten, aufgebaut. Daß darin der Keim einer von anderen Entwicklungen verschiedenen Kunstart schon enthalten war und die Isolation drohte, war anfänglich nicht klar und durch die erfolgreiche Beteiligung führender Künstler der Gesellschaft, z. B. Gebhard Fugels, an den

Abb. 3 Gebhard Fugel: *Abendmahl;* aus der Jahresmappe 1897

4 Eine grundlegende Arbeit über die Verhältnisse in der christlichen Malerei verdanken wir Adolf Smitmans: *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik, Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870-1914* (Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 2, Abt. B: Kunstgeschichte), Sankt Augustin 1980. 1973 erschien als Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung der inzwischen zu einem Nachschlagewerk gewordene Katalog *Kirchenbau in der Diskussion,* herausgegeben zum 80jährigen Bestehen von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Redaktion: Gebhard Streicher. Seit 1981 anläßlich der ersten Verleihungen des Gebhard-Fugel-Kunstpreises an Albert Burkart und Herbert Falken erscheinen halbjährlich die *Hefte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst* und zusätzlich seit Anfang 1982 zu jeder Ausstellung in der Münchner Galerie an der Finkenstraße *Galerieinformationen.* Bisher sind fünf Hefte und 17 Galerieinformationen erschienen. Verantwortlich zeichnen Werner Groh und Gebhard Streicher, letzterer als Redakteur.
Als Sonderveröffentlichungen erschienen 1983 zum neunzigjährigen Bestehen der Gesellschaft die Hefte *Fenster, Bilder, Glasmalerei 1926-1982* zur gleichnamigen Wanderausstellung und *Bild, Botschaft, Bild* als Ausstellungskatalog zum Wettbewerb für Malerei und Bildhauerei an den Akademien der Bundesrepublik um den Gebhard-Fugel-Kunstpreis 1983.

5 Vgl. zuletzt Wolfgang Ruppert: *Bürgerlicher Wandel, Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert,* Frankfurt 1981 (Fischer-Taschenbuch 4302, 1983).

Abb. 4 Gebhard Fugel: *Pfingstpredigt,* Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Deuchelried; aus der Jahresmappe 1900

Münchner Jahresausstellungen der Künstlergenossenschaft im Glaspalast wie auch regelmäßig an den dort stattfindenden Internationalen Ausstellungen, und zwar mit Anerkennung durch die Kritik trotz des christlichen Themas, auch noch nicht unmittelbar zu befürchten. In den Jahren um 1900 herrschte eine anhaltende Aufbruchsstimmung in den Kreisen der Gesellschaft, nicht zuletzt dadurch ausgelöst, daß es gelang, eine über das ganze Reich – von Württemberg bis Preußen und von Hamburg bis ins österreichische Wien – reichende Gemeinde für das Anliegen einer zeitgenössischen Form christlicher Malerei und Bildhauerei zu mobilisieren. Die 112 Anwesenden bei der Gründungsversammlung in München waren im zehnten Jahr des Bestehens auf über 3500 Mitglieder angewachsen. Eine Gefahr zumindest schien gebannt, nämlich die Isolierung in den eigenen Reihen, wie sie dem idealistisch-retrospektiven, aber auch bereits individuellen Ansatz der Nazarener mit zum Verhängnis geworden war.

An diesem Punkte der Strukturbetrachtung muß begrifflich auf die oben erwähnten veränderten Grunddaten in einem Kürzel hingewiesen werden. Für unseren Zusammenhang sei es erlaubt, sie auf die sensibel wechselbezügliche Trias von Säkularisierung, Subjektivierung und Autonomisierung zu reduzieren, wobei angemerkt sei, daß der moderne Standpunkt der Objektivierung im Sinne der Beschränkung auf die empirischen Tatsachen der erforschbaren Welt jener Trias faktisch inhärent ist. Diese Züge sind in den wenigen theoretischen Äußerungen aus den Reihen der schreibenden Mitglieder der Gesellschaft, vor allem Sebastian Staudhamers und Joseph Popps, deutlich erkennbar. Man baut, worauf auch Bildhauer Georg Busch – neben Fugel und Pfarrer Franz Festing einer der drei Initiatoren der Gesellschaft und im Berichtszeitraum stets wiedergewählter ›Künstlerpräsident‹ – hinwies mit Bezug auf die deutsch-römische Jünglingsgruppe der ›Nazarener‹, auf den Christenmenschen im Künstler, nicht auf das Abstraktum oder die seinsmäßige Eigenheit einer christlichen Kunst. Das bedeutet gegenüber den Bestrebungen der seit der verfassungsmäßig gewährten Vereinsfreiheit entstandenen diözesanen Vereine für christliche Kunst (beider Kirchen) – einer der gewichtigsten im katholischen Bereich ist derjenige von Rottenburg - nichts weniger als eine Sezession. Dort wurde nämlich nicht nur berechtigterweise Tradition und Geschichte der Kunst vor 1800, nun als christliche zusammengefaßt, gepflegt, teilweise auch erforscht, sondern akkompagnierten Künstlern auch der Zugang zu den historischen Stilen mit dem Zweck ihrer Nachahmung wissenschaftlich und in restaurativer Begeisterung erschlossen. Das Problem der Säkularisierung und Pluralisierung der Kulturzusammenhänge wurde damit in einer abgehobenen Gegenhaltung, die sich der

Abb. 5 Gebhard Fugel: *Christus vor dem hohen Rat;* aus der Jahresmappe 1900

Zeitlosigkeit rühmte und andererseits mit dem offiziellen Historismus ganz konform ging, faktisch anerkannt.

Sezession bedeutet die Gründung der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ nun insofern, als man versuchte, die veränderten Grunddaten in der Vermittlung durch die Künstlerpersönlichkeiten in einem aktiven Pluralismus der Kräfte anzuerkennen. Das ist der Sinn der Forderung der Freiheit für den Künstler, die bereits 1893 wie eine Fanfare ertönt, um nach einigem konventionellen Schwanken dann zwischen 1902 und 1909 in den verschiedensten Facetten weiterzuklingen.[6] Das Jahr 1910 bringt hier mit einem Beitrag von Ludwig Baur in der Jahresmappe die Wende zur Beschränkung der Freiheit, programmatische Einleitungen fehlen in der Folge bis zur letzten Mappe 1916. Die Forderung der Autonomie der künstlerischen Leistung wird von Anfang an in den Statuten durch die Unabhängigkeit der Jury der Gesellschaft festgehalten. Nur dem ersten Präsidenten – es ist von 1893 bis 1909 der Philosophieprofessor und Reichsrat Dr. Georg Freiherr von Hertling, der zugleich auch Präsident der katholischen ›Görres-Gesellschaft zur Pflege und Förderung der Wissenschaften‹ ist (gegr. 1873 und Modell für die Kunst-Gesellschaft) – wird ein Vetorecht eingeräumt. Mit der Satzungsänderung von 1912 wird es dem neu begründeten Ehrenvorstand des deutschen Episkopats in der Form übertragen, daß alle Veröffentlichungen, die dem ›Volke‹ zugänglich sind, der Genehmigung durch dieses Gremium bedürfen. Im gleichen Jahre 1912 erging bekanntlich der Erlaß des Kölner Kardinals Fischer bezüglich des ›gotischen‹ Baustils als des allein ›sakralen‹. Die Zusammenhänge hier wären archivalisch erst zu klären.[7]

Abb. 6 Matthäus Schiestl: *St. Wolfgang;* aus der Jahresmappe 1901

Abb. 7 Kunz Meyer: *Judas Ischariot;* aus der Jahresmappe 1906

Das Grunddatum Säkularisierung, um dies in aller Kürze noch anzufügen, wurde in der künstlerischen Arbeit der Gesellschaft in der Gestalt zuerst der Befreiung aus den mittelalterlichen Stilvorbildern, dann des Kampfes gegen die daraus folgende Stilpluralität einzelner Künstler zugunsten der zeitgenössischen und persönlich unverkennbaren Handschrift behandelt. Der Rückblick aus den zwanziger Jahren durch Georg Lill (1924/25) mußte dennoch all diesen Bemühungen ›retrospektiven‹ Charakter zusprechen. Dies lag daran, daß im Gesamtzusammenhang der offiziellen Kunst vor 1914 der restaurative Druck sehr hoch anzusetzen war und es bei der Aufrechterhaltung des universalen Anspruchs der Kirche in einer sich unter der monarchisch-konstitutionellen Decke stark wandelnden Kultur[8] theologisch und im praktischen Glaubensleben nicht gelang, den christlichen Horizont lebendig zu erneuern, wie dies das Ziel für eine christliche Kunst gewesen ist. Es fehlt eine Analyse der verwaschenen religiösen Terminologie in der ›religiösen‹ Ausdeutung der in Reproduktionen veröffentlichten Kunstwerke. Kontur gewann sie allein durch den Bezug auf dogmatische Positionen. Sezession bedeutete hier etwas anderes als draußen in der Kunst-

6 Wenn man die zeitgenössische Kunstschriftstellerei etwa mit den Äußerungen der verschiedenen Autoren vergleicht, so stellt man entweder Unkenntnis des Kunstgesprächs oder eine freiwillige Reservatio mentalis fest. Hier wären Forschungen zur Mentalität wie zur Institutionsgebundenheit dringend erforderlich.

7 Vgl. Anm. 1. Die Gesellschaft hat sich vorgenommen, bis zum hundertjährigen Bestehen in jährlich einem Faszikel ab 1985 die Vereinsgeschichte in einem möglichst umfassenden Sinne aufzuarbeiten.

8 Man vgl. die grundlegenden Arbeiten von Hans Maier: *Revolution und Kirche. Zur Frühgeschichte der christlichen Demokratie,* München 1973 (dtv-Taschenbuchausgabe WR 4175, 1975), und: *Kirche und Gesellschaft,* München 1972 (Reihe Theologie als Geschichte und Gegenwart).

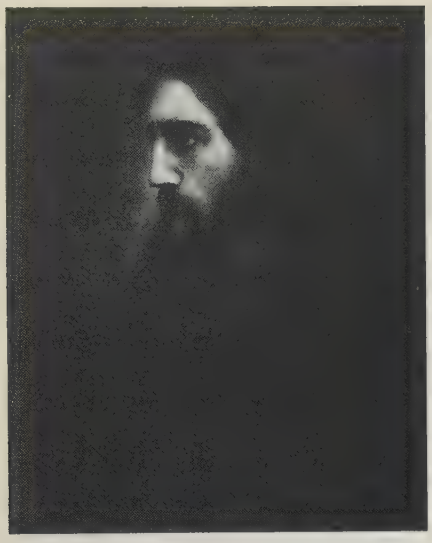


Abb. 8 Leo Samberger: *Christus;* aus der Jahresmappe 1907

Abb. 9 Fritz Kunz: *Stigmatisation des Hl. Franziskus;* aus der Jahresmappe 1908

szene, wenn auch manche Parallele noch aufzuzeigen wäre. Es hieß vor allem das Dogma durchbrechen, daß im echten oder nachgebauten historischen Kirchenraum auch Malerei und Skulptur stilistisch gebunden seien.[9] Und es hieß, eine neue Bildwelt etwa im Bereich des freien Tafelbildes zu finden. Worin das Grundproblem bestand, zeigt sich am Verhältnis zum Gang der Geschichte. Dieser befreite sich aus dem mannigfach zu begründenden und durch die Entstehung der empirischen Geschichtswissenschaften (nach Exaktheit wie die Naturwissenschaften strebend) eigenartig gestützten wie schließlich relativierten Historismus der Restauration. Waren auch auf sozialem und staatstheologischem Gebiet in der Kirche neue Denkstrukturen entstanden, die existentielle Seite, die für die Kunst so wesentlich gewesen wäre, verharrte – gemessen an den Devotionalien und den fabrikmäßigen Ausstattungen der Kirchen, gegen die die Gesellschaft im Namen des Künstleroriginals kämpfte – in einem Bereich, den das Wort Kitsch nur oberflächlich bezeichnet, nicht erklärt. Auch hier fehlen noch alle Vorarbeiten, auch frömmigkeitsgeschichtliche. Was sollte in dieser Situation aus der ernstlich angestrebten Erneuerung einer aus persönlicher Erfahrung und künstlerischer Kraft stammenden christlichen Kunst werden? Es bleibt nur, dies einmal im Detail sich vorzunehmen und synchron Schritt um Schritt mit den Vorgängen in der breiten allgemeinen Kunstszene zu beschreiben.

Maßnahmen

Festzustellen ist für die ersten zwanzig Jahre der Wirksamkeit der Gesellschaft, die in München als anerkannte Gruppierung mitspielte, ein organisatorisch vor allem von Georg Busch und dem Hofstiftsvikar Staudhamer getragener praktischer Leistungsreichtum, der sich nur staunend mitteilen läßt. Im Jahr der Gründung erscheint sogleich die erste Jahresmappe, um Kommunikation mit den ›gebildeten‹ Kunstfreunde-Mitgliedern aufzunehmen. Das Zeitalter der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke wird zum Aufbau eines neuen Publikums auf technisch hohem Standard genutzt. Man schloß sich der Laienbewegung des Katholizismus an, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts bildete und in den Generalversammlungen der deutschen Katholiken ihren weithin beachteten Ausdruck fand. Nach dem Kulturkampf im Bismarckreich war, initiiert von der Generation, die in den sechziger Jahren geboren wurde, dann die Gründung vorgenommen worden. 1886 hatte sich an der Münchner Akademie im Albrecht-Dürer-Verein bereits eine Gruppierung junger Künstler gebildet. Man war sich aber klar darüber, daß die Vereinigung überregional sein müsse. Die 39. Katholikenversammlung (Mainz 1892) unterstützte dann das im übrigen unabhängige Unternehmen. Dabei blieb es über viele Jahre hin. Daraus erklären sich auch die hohen Mitgliederzahlen (1909: 5500).

Im Sommer 1900 wurde zur Unterstützung der publizistischen Tätigkeit und zum Betrieb eines eigenen Ausstellungsraumes (Karlstraße 6) eine GmbH gegründet. Diese war dann die Grundlage dafür, ab 1903/04 eine im Gebiet der deutschen Diözesen einmalige Zeitschriftengründung vorzunehmen. Die Monatsschrift unter dem Titel ›Die christliche Kunst‹ (bestehend bis zum Jahrgang 1936/37) nahm sich vor, alle Gebiete der Kunst gleichmäßig zu behandeln, je ein Drittel sollte der zeitgenössisch christlichen und profanen und der eo ipso christlichen alten Kunst gewidmet sein. Aus allen Kunstzentren wurde regelmäßig über Ausstellungen berichtet. Es wäre dringend nötig, hier die Kriterien der Beurteilungen herauszuarbeiten. Es muß noch gesagt werden, daß neben dieser Zeitschrift eine zweite gegründet wurde zu dem Zeitpunkt, wo sich die Konventionalisierung des Elans der ersten fünfzehn Jahre durch noch nicht untersuchte Einflußgrößen abzeichnete. Sie hieß ›Der Pionier‹ und vertrat ersatzweise den modernen Standpunkt, vor allem gegenüber dem Klerus. War die Zeitschrift der Gesellschaft – die einzige, die von einem Künstler- und Kunstfreunde-Bund herausgebracht wurde – zuerst mit der rheinischen, von

9 Die wichtigste Ausnahme bildeten die Kreuzwegfresken von Gebhard Fugel in der Pfarrkirche St. Joseph der Kapuziner in München, die in Neurenaissance-Formen von Hans Schurr 1902 erbaut wurde; Fugel entfaltete hier nach seinen frühen Tafelbildern (vgl. das in der Ausstellung befindliche Bild des 22jährigen Künstlers ›Krankenheilung‹ von 1885, Kat. Nr. 28) einen zeitgenössischen Realismus und antwortete nur in dem Hochaltarbild kompositionell auf Usancen der Frührenaissance. Die Arbeiten wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Das ist um so bedauerlicher, als sie das bedeutsamste Zeichen der Wirksamkeit der Gesellschaft am Ort ihrer Gründung und ihres Sitzes waren.

Alexander Schnütgen seit 1888 herausgegebenen ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ in Auseinandersetzungen um die Moderne gelegen, so kehrten sich seit den Jahrgängen 1912-14 die Positionen um. In München mußte die Moderne an den ›Pionier‹ abgegeben werden, in Köln verließ man unter Fritz Witte den konservativen Kurs.

Die Praxis der Erneuerungssehnsucht in der christlichen Kunst muß für den Berichtszeitraum geradezu als hektisch bezeichnet werden. Dazu noch der Hinweis, daß die Gesellschaft auch große Wettbewerbe auslobte und für diese und alle künstlerisch zu verantwortenden Aktivitäten alljährlich ihre Jury wählte, die sich Jahr und Jahr planmäßig durch neu hinzukommende Künstlermitglieder verjüngte. Allein dies zeigt schon den Aufbruchscharakter, den man den Aktionen geben wollte.

Viele Fragen mußten hier unbehandelt bleiben, etwa das Verhältnis zu den Auffassungen über christliche Kunst, wie sie in Karl Muths ebenfalls 1903 gegründeter Zeitschrift ›Hochland‹, für die Moderne Partei nehmend, ausgesprochen wurden, dann das Verhältnis zur Kunstgewerbebewegung und zur Volks- und Heimatkunst, schließlich auch die verschiedenen Tempi in der Entwicklung, wobei die Malerei vorausging, die Architektur bis gegen Ende des Berichtszeitraums am stärksten in den Historismus eingebunden blieb. Die Bildhauerei steuerte einen gemäßigten Erneuerungskurs.[10]

Abb. 10 Josef Wahl, *Heilung des Blinden;* aus der Jahresmappe 1909

Abb. 11 Felix Baumhauer: *Zerstörung Jerichos;* aus der Jahresmappe 1911

10 Zum heutigen Selbstverständnis der Gesellschaft vgl. Gebhard Streicher: »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst – seit wann, wieso, wozu, heute?«, in: *das münster,* Jahrgang 31, 1978, S. 265-272.

Cornelia Stabenow

Ende der christlichen Kunst?

Die Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ in den zwanziger Jahren

1. Christliche Kunst als Anachronismus

»Für uns, denen keinerlei objektive Religion mehr gegeben ist, ist jede – sei es äußerlich moderne, sei es mehr veraltete – Bibelmalerei, die gleichsam so tut, als ob es noch einen Glauben gäbe, letzten Endes Blasphemie!« Mit dieser scharfen Äußerung bringt Gustav Friedrich Hartlaub 1919 in seinem Buch ›Kunst und Religion‹[1] auf einen Nenner, was seit der Aufklärung zur Realität geworden ist: Das Bedürfnis nach Erneuerung einer Glaubenskonvention tritt bereits den Beweis an für das Verlorene. Die christliche Kunst, früher Instrument und Vokabular verbindlicher Inhalte, übernimmt spätestens 1919 für Hartlaub nur noch Surrogatfunktionen. Als »Bibelmalerei« imaginiert sie nach Hartlaub die fortdauernde Verbindlichkeit einer nicht mehr vorhandenen Glaubensgewißheit. Hartlaubs Position völlig entgegengesetzt ist die der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹. So ist es nicht überraschend, daß sich im Zusammenhang mit einer radikal gelebten und gestalteten Moderne restaurative Bestrebungen verstärken, daß dem Expressionismus eine historische, christlich sanktionierte Kunst gegenübertritt. Jede der Parteien sah in der anderen das Ende der christlichen Kunst verbürgt.

1904 erscheinen in München die ersten Hefte der Monatsschrift ›Die christliche Kunst‹, die in Verbindung mit der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ herausgegeben, sich an Klerus und Bildungsbürgertum wendet. Ihr Spektrum reicht von der guten Reproduktion alter Kunst über wissenschaftliche Abhandlungen und Berichte zur gegenwärtigen Kunstpraxis bis hin zur Ausstellungskritik. Schon das Geleitwort der ersten Ausgabe belegt den apologetischen Charakter der Zeitschrift. In einem Umfeld profanen Denkens möchte sie die zeitgenössische Existenz christlicher Kunst nachweisen und anregen. Christliche Kunst gilt unverändert als wertvollste Disziplin innerhalb eines vorgeprägten Wertesystems.

»Die christliche Kunst vor allem bietet dem Künstler die Möglichkeit, das Höchste zu leisten, die künstlerische Bildung im unzertrennlichen Verein mit den stärksten Seelenkräften aufs äußerste anzuspannen, sie nimmt den Flug der Phantasie und die Tiefe des Gemütes, alles sinnlich Schöne und geistig Ergreifende in höchstem Maße in Anspruch.«[2] Mit den Begriffen einer neoklassizistischen Ästhetik, mit den Begriffen des Schönen und Erhabenen, verbindet sich der Anspruch auf Erneuerung der Kunst. Dieser Anspruch zielt in der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ jedoch letztlich auf eine Erneuerung der Religion über eine tradierte Ästhetik. »Hier gilt es, mit aller Macht einzusetzen, um dem wahrhaft christlichen Ideal – nicht einem Zerrbilde desselben – den ihm gebührenden Einfluß wieder zu gewinnen.«[3] Kunst bleibt Instrument »auf der Grundlage des katholischen Glaubens«[4], christliche Kunst ist allein die Kunst der Kirche.

Nicht nur Hartlaub kritisiert diese Verbindung als Anachronismus für eine Zeit, in der die Kunst individualistisch den Verlust von Glaubensgewißheit eingestehen muß, in der der Expressionismus die Bedürfnisse nach neuer Religiosität seismographisch aufzeichnet. Auch einer der Schriftleiter der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹, der Kunsthistoriker Georg Lill, beschreibt das »Kunstghetto« »korrekter Kirchlichkeit« als »Sentimentalität [...], die bis zu der verlogensten, charakterlosesten und geschlechtslosen ›Heiligenbildermalerei‹ führte«, und sieht den Grund in der bewußten Verschleierung der Krise. In seinem

1 Gustav Friedrich Hartlaub: *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig 1919, S. 82.
2 1. Jahrgang 1904/05, S. 4.
3 1. Jahrgang 1904/05, S. 21.
4 9. Jahrgang 1914/15, S. 127f.

Aufsatz ›Das Problem der christlichen Kunst‹, 1922 im ›Hochland‹ erschienen, fordert er, »die christliche Kunst von allen äußerlichen Bindungen zu befreien und ihr dafür inneren Geist und Formkraft zu geben«. Bezeichnenderweise erscheint dieser Text erst 1924/25 in der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹, zu einem Zeitpunkt, in dem die restaurative Tendenz die Avantgarde als eigenes Mittel einzusetzen beginnt.[5]

II. Die verlängerte Tradition

Religio statt Liberatio: Innerhalb der von Hamann/Hermand beschriebenen »fortschrittlichen Reaktion« im Umfeld der Jahrhundertwende spielen religiöse und pseudoreligiöse Bewegungen die wesentliche Rolle, das Unbehagen an einer positivistischen Gegenwart zu artikulieren.[6] Auf allen Bereichen findet Flucht in die Innerlichkeit, eine Remythisierung statt. Obwohl orthodox gebunden, da seit 1905, seit der durch die Beuroner Kunst und die Wiener Secession ausgelösten Krise verstärkt der Leitung des Episkopats unterstellt[7], spiegelt auch die Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ all die neuromantischen Strömungen der Zeit, die auf den Verlust kollektiver Verbindlichkeit mit restaurativem Wunschdenken antworten.

Das Kunsturteil der Zeitschrift im Spannungsfeld zwischen propagierter, offizieller Kunst und zwiespältig empfundener Avantgarde macht Bedürfnis- und Verweigerungsformen sichtbar, die letztlich, wenn auch verdeckt, bis heute aktuell geblieben sind.

Die Besprechung zur Internationalen Ausstellung im Glaspalast 1919[8] führt als wesentliche moderne christliche Maler Matthäus Schiestl, Glötzle, Huber-Sulzemoos und Baumhauer auf, eine Reihe, die, um nur wenige herauszugreifen, noch um Fugel, Feuerstein und Kunz zu erweitern ist. Denn diese Künstler werden seit dem ersten Erscheinen der Zeitschrift kontinuierlich über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren in monographischen Aufsätzen und Kunstdruckbeilagen immer wieder vorgestellt. Gemeinsam ist ihnen fast allen, daß sie auch Monumentalmaler im Auftrag der Kirche sind. Sie erhalten das Prädikat des Christlichen, weil sie das alte Bedürfnis nach Gemeinschaftskunst zu erfüllen scheinen.

Ludwig Glötzle, 1847 in Immenstadt geboren, an der Münchner Akademie bei Strähuber, Hiltensperger, Wagner und Schraudolph ausgebildet, unter anderem der Maler von acht Deckengemälden in der Heilig-Geist-Kirche München, ist der Eklektizist, der mit Formen der Renaissance und des Barock überkommene Ikonographie wiederholt.

Die Rückbindung der Zeitschrift an die nazarenische Ästhetik wird hier am deutlichsten, nimmt doch das Immenstadter Hochaltarblatt ›Tu es Petrus‹ (1876/77; Abb. 1) den »gereinigten, frommen Raffaelismus«[9] und die hierarchische Komposition auf, um Berufung und Glaubensbekenntnis im hohen Stil zu inszenieren. Das Bild demonstriert mittels des »Naturwahren« und technischer Verfeinerung die unantastbare Idee vom göttlichen Menschen Jesus, wobei die Gruppe der Zeugen das didaktische Ziel übernimmt, den Betrachter zweifelsfrei auf das Höchste zu lenken. »Kraft«, »Weichheit der Empfindung« und »tiefe Religiosität« werden Glötzle 1906/07 bescheinigt, 1918/19 das Gefühl »des modernen Menschen, der treu an Glauben und Kirche« festhält.[10] Historismus als Demonstration von Harmonie gegenüber einer nicht wahrgenommenen zeitgenössischen Krise, diese Haltung findet sich nicht nur bei Glötzle, sondern vergleichbar auch bei Martin von Feuerstein (1856-1931). Er studierte an der Münchner Akademie bei Löfftz und Diez und übernahm 1898 die Professur für religiöse Malerei. Im Bereich des Altarbilds pflegt er in den ersten Kriegsjahren einen Gebhard Fugel nahestehenden Bibelrealismus. Beispiel hierfür ist seine ›Pietà‹. Das Bild wurde im Rahmen des Gedächtnisaltars für die gefallenen Krieger der Corpus-Christi-Kirche Berlin ausgeführt und im 13. Jahrgang der Zeitschrift veröffentlicht (Abb. 2).[11] Entsprechend der an Fugel orientierten

Abb. 1 Ludwig Glötzle: *Tu es Petrus,* 1876/77

Abb. 2 Martin von Feuerstein: *Pietà*

5 21. Jahrgang, S. 65 ff.; zur offiziellen Aneignung des Expressionismus siehe hier S. 48.

6 Richard Hamann und Jost Hermand: *Stilkunst um 1900,* München 1973, S. 121 ff.

7 A. Smitmans: *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik, Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870-1914,* Köln 1980, S. 174 f.

8 16. Jahrgang 1919/20, Anhang S. 2, 9.

9 Friedrich Gross: »Wahrheit und Wirklichkeit, Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts«, in: Katalog zur Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 476.

10 3. Jahrgang 1906/07, S. 217 ff.; 15. Jahrgang 1918/19, S. 115 ff., hier S. 124.

11 13. Jahrgang 1916/17, S. 201 f.

Abb. 3 Matthäus Schiestl: *Waldandacht*

Abb. 4 H. Huber-Sulzemoos: *Nazareth*

offiziellen Meinung, daß die gegenwärtige christliche Kunst nicht mehr den »triumphierenden Jubel« des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern die Darstellung des Schmerzes anstrebe[12], inszeniert auch Feuerstein und entsprechend wird er in der Zeitschrift gewürdigt. Der Schmerz der Maria gerinnt zur »edlen geläuterten« Gebärde, der tote Christus, mittels der Perspektive dramatisch auf den Betrachter zugeschoben, ist der gestürzte »große Mensch« ähnlich Pilotys ›Wallenstein‹. Die Pathosgesten der drei Figuren ergänzen sich in der Steigerung. Zwischenmenschlichkeit, wie bei Karl Caspars ›Pietà‹-Darstellungen findet nicht statt, wäre bedenklich, denn es geht um Kategorien wie »Überwindung des Schmerzes«, »Ergebung« und »Opferfähigkeit«[13], um Werte also, die den Glauben in Hinblick auf kämpferisches Durchhalten ausrichten. Christentum verbindet sich mit Vaterländischem.

Die historischen Formeln offizieller christlicher Kunst erstreben, so die »Christliche Kunst«, eine Zeit »naiver Frömmigkeit« und »treuer Gewissenhaftigkeit«. Eine Zeit, die auch mit dem Kostüm der Vergangenheit aufgesucht wird. Die vergleichende Wertung Eduard von Gebhards und Fritz von Uhdes hat hier ihr Nachspiel zugunsten des Erstgenannten, der seine Heiligen nie in die moderne Umgebung versetzt und ihnen deshalb »große überzeugende Macht« erhalten hat.[14] Innerlichkeit erweist sich als unstillbare Sehnsucht nach Harmonie. »Allzumenschliche, allzuarmselige« Eigenschaften könnten das Ideal in Frage stellen.

So dient die offizielle christliche Kunst nicht zuletzt der Flucht. Enthält sich die offizielle Geschmacksbildung der tradierten Inhalte, so zeigt sich die Flucht aus einer naturwissenschaftlich, industriell geprägten Gegenwart. Besonders deutlich wird das an Matthäus Schiestl (Abb. 3; Kat. Nr. 55). Schüler in München bei Diez und Löfftz und engagiertes Mitglied der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ ist Schiestl der wohl am häufigsten Repräsentierte der Zeitschrift.[15] Seine Bilder erfüllen den schon in der ersten Ausgabe 1904 erhobenen Anspruch auf Heimatkunst, volkstümliche Kunst spezifisch deutscher Prägung. Dürer, Spätromantik und biedermeierliches Schutzdenken inszenieren eine Stimmung der Geborgenheit, die vom Mythos des Schutzengels, des Einsiedlers, des mittelalterlichen Heiligen, aber auch des Gralsritters Parzifal lebt. In der Verschiebung des religiösen Moments auf kindliche Frömmigkeit, Waldlyrik, »inniges Mitgefühl« und Volksliedklang zeigt seine Malerei deutlich die Abwehrmechanismen gegenüber veränderter Welt. Schiestl entwickelt um das Christkind als Heilsfigur eine Idylle der Unschuld, eine Welt der edlen Werte, die »Familienglück, Kinderfreude, Schlichtheit und Wärme der Volkesseele« an die Stelle des modernen Materialismus setzt. Der »Maler als ein Wohltäter der Menschheit«, als ein »Freudenbringer« und »Belehrer«: Die »korrekt bürgerlich-sittliche Anständigkeit«[16] des Biedermeier betreibt mit dem erzählenden, am Märchen orientierten Stil eines Moritz Schwind eine christliche Verniedlichung. Die Kunst dieses »volkstümlichen«, »deutschen«, »religiösen« und »christlichen« Malers zeigt eine Wunschwelt, die Wirklichkeit vergessen machen soll. Huber-Sulzemoos trägt mit sentimentalen, rührenden Andachtsbildern wie ›Nazareth‹ von 1919/20 (Abb. 4) diese genrehafte Seite der Heimatkunst weiter.

Aber nicht nur die Idylle ist ein Seismograph für verschleierte Beunruhigung, solche Ersatzfunktionen erfüllt gleichzeitig auch die Neigung zu Monumentalität und Feierlichkeit. ›Die christliche Kunst‹ lobt in dieser Hinsicht besonders früh und ausdauernd Fritz Kunz. 1890 an der Münchner Akademie als Schüler bei Hackl, Liezenmayer und Marr, nimmt Kunz während eines Italienaufenthaltes 1898/1903 Formen Giottos und Fra Angelicos auf und kommt in Monte Cassino in Kontakt mit der Beuroner Schule. Seine strenge, in die Reduktion gehende Flächenkunst begegnet zeitgemäßer als die historistischen Klischees dem Bedürfnis nach Sakralität. »Echt modern, fortschrittlich, aber gebunden, gezügelt durch einen hohen, ernsten Stil« – so beschreibt man seine Malerei 1908 und sieht das Moderne in einem Detailrealismus, der sich gemäßigt mit altchristlicher Form verbindet.[17] So baut sich das Bild ›Die Stunde der Betrach-

12 Richard Hoffmann: »Neuere Arbeiten von Gebhard Fugel« in: 24. Jahrgang 1927/28, S. 327ff.
13 Ebenda, S. 330.
14 Besprechung der Winter-Ausstellung der Münchener Secession, 3. Jahrgang 1906/07, S. 170ff.
15 3. Jahrgang 1906/07, S. 121ff.; 16. Jahrgang 1919/20, S. 25ff.; 23. Jahrgang 1926/27, S. 355ff.
16 16. Jahrgang 1919/20, S. 30; Lill (Anm. 5), S. 70.
17 Albert Kuhn: »Die neuesten Werke des Malers Fritz Kunz«, in: 5. Jahrgang 1908/09, S. 97ff.

tung‹, 1904 publiziert (Abb. 5), und in der stillen Stimmung den Nabis nahestehend, über eine rhythmische Architektonik auf, die auf Wirklichkeitsillusion verzichten kann. Die Nonnen sind »Symbole«, Figuren, »die sich dem Ritus einer imaginären Adoration unterworfen haben«, für den es nur eine esoterische Deutung im Sinne des Priesterkultes von Melchior Lechter geben kann.[18]

III. Der Skandal der Moderne

»Der Expressionismus ist ›Ausdruckskunst‹, Ausdruck für das wirre und formlose Denken und Wollen jener Kreise [...], Ausdruck eines Teiles der neuen Zeit ist er. Aber es gibt auch noch gesündere Menschenschichten; auch die letzteren haben ihre Kunst und wir hoffen, daß von ihr die Gesundung des schon vor dem Auftreten des Expressionismus zum Teil siechen und kranken Kunstlebens ausgehe.«[19] Auf dem Hintergrund dieser folgenreichen und bis auf Goethe zurückgehenden Vorstellung von »gesunder Kunst« ist die Auseinandersetzung der Zeitschrift mit dem Expressionismus aufschlußreich. Beim Expressionismus als einer, so ›Die christliche Kunst‹, »unverständlichen« Sehform, handelt es sich ja nicht nur um den eingestandenen Verlust christlicher Konvention, sondern um eine grundsätzliche Verweigerung gegenüber den tradierten kulturellen Normen. Die gemalte Bibel für die Ungebildeten ist mit dem Expressionismus am Ende. Statt dessen verkündet der Expressionismus ein ungeschöntes Evangelium der Armen, Mühseligen und Beladenen, das ›Die christliche Kunst‹ schockiert.

Die Reaktion der Zeitschrift soll im folgenden in ihren Kritiken zur ›Münchner Neuen Secession‹ dargestellt werden. Die ›Münchner Neue Secession‹, die 1914 von Karl Caspar mitbegründet, zeitweise auch von diesem geleitet wird, entwickelt sich in den zwanziger Jahren zur bedeutendsten Künstlervereinigung Deutschlands. Ihr gehörten u. a. Max Unold, Adolf Schinnerer, Maria Caspar-Filser, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt und Paul Klee an. Künstler wie Beckmann, Barlach, Corinth, Heckel, Hofer, Kokoschka, Kubin, Lehmbruck, Munch und Nolde stellten hier aus. Der Grundtenor aller Urteile in der Zeitschrift ist zunächst Irritation über die neuen künstlerischen Äußerungen. So heißt es 1916/17 zur II. und III. Ausstellung der ›Neuen Secession‹, wo auch Caspars ›Ölberg-Gethsemane‹ (Kat. Nr. 125) und sein Passionsaltar (Kat. Nr. 128) zu sehen waren: »Nimmt man die Sache ernst, erkennt man an, daß hier Menschen nach dem Ausdrucke des Unfaßbarsten suchen, daß sie danach ringen, sich vom Irdischen frei zu machen, um Überirdisches auszusprechen, so fehlt es dieser Erscheinung nicht an innerer Größe, und der Beweis der Unzulänglichkeit der sich sehnenden menschlichen Art wirkt um so ergreifender angesichts dieses furchtbaren Zusammenbruches.«[20] Das Sehnen nach ›innerlicher Vorstellung« wird zwar als Symptom einer Krise der Orientierungslosigkeit genommen, aber nicht als zeitgemäße Bewältigung verstanden. 1921/22 verschärft sich die Kritik zur Ablehnung. »Diese Art von Kunst« sei »ein Verfallsprodukt, entstanden aus unfruchtbarer Grübelei, zweckloser, zügelloser Auflehnung und in besonders günstigen Fällen aus unklarer Sehnsucht nach etwas Hohem, rein Begrifflichem, Überirdischem, das man suchen ging, wo man es nicht finden konnte.«[21] Die Unfähigkeit dieser Künstler, »auch im scheinbar Kleinen und Geringen die Hoheit des Schöpfungswillens zu entdecken«[22], sieht man bewiesen in der mangelnden Technik, dem Verleugnen äußerer Wirklichkeit, dem l'art-pour-l'art-Verhalten und der »Kunstsprache des Kindes«, die als »krankhafte Sehnsucht nach der Rückkehr in das Zeitalter der Kindheit des Menschen« verstanden wird.[23] Kunst als versöhnliche, kollektiv verständliche und beglückende Gegenwelt: genauer könnte das Unbehagen vor der individuellen Spiritualität eines Kandinsky, Marc, Klee oder Kubin nicht beschrieben sein. Mit dem vertrauten Gegenstand entfällt vertraute Inhaltlichkeit.

So nimmt es nicht wunder, daß Maler der ›Neuen Secession‹ von der Kritik abgelehnt werden, die thematisch und stilistisch ein »präreligiöses« Bedürfnis

Abb. 5 Fritz Kunz: *Die Stunde der Betrachtung*

Abb. 6 Joseph Eberz: *Das Wunder*

18 S. Hamann/Hermand (Anm. 6), S. 373 f.
19 Staudhamer: Rezension zu J. Kreitmaiers ›Der Kampf um die neue Kunst‹, in: 16. Jahrgang 1919/20, Anhang S. 56.
20 13. Jahrgang 1916/17, S. 328.
21 18. Jahrgang 1921/22, Anhang S. 27.
22 21. Jahrgang 1924/25, Anhang S. 4.
23 Romanus Jacobs: »Gedanken über moderne und religiöse Kunst«, in: 20. Jahrgang 1923/24, S. 158 f.
24 Hartlaub (Anm. 1), S. 37 ff.

Abb. 7 Richard Seewald: *An die Tiere*

Abb. 8 Alexander Kanoldt: *Kreuzgang*

äußern.[24] Dies gilt besonders für Joseph Eberz. 1880 in Stuttgart geboren und 1905 bis 1912 an der Stuttgarter Akademie bei Landenberger und Hölzel, nimmt Eberz Prinzipien der Fauves und der Orphisten auf. ›Das Wunder‹ (Abb. 6), 1924 in Lills Aufsatz publiziert[25], versammelt in der am Blauen Reiter, vornehmlich an Franz Marc orientierten, facettierenden Kompositionsstruktur christliche Motive: Mann und Frau mit gotisch überstreckten Gesten, das dornengekrönte Christuskind flankierend; im Lichtfeld des Kindes eine kleine ›Noli me tangere‹-Szene, eingesprengt in das Umfeld eine, an Kandinsky erinnernde Kuppelkirche und die aus Marcs Bildern bekannten Tiere. Der immer wiederkehrenden Kritik, daß in den Ausstellungen zwar religiöse Motive, jedoch kaum religiöse Werke zu sehen seien, entspricht bei Eberz, daß er die traditionelle Ikonographie aufbricht, ein individuelles Andachtsbild erstellt und Transzendenz in deformierter Realität geschehen läßt. Eberz ordnet das Heilsgeschehen in eine kristallin verflächigte Paradieswelt ein.

»Verzerrungen der Wirklichkeit«, »dieselbe Zuchtlosigkeit, Unvernunft und innere Unselbständigkeit«[26] werden Malern wie Seewald und Kanoldt vorgeworfen. Richard Seewald, 1889 geboren und Lehrer an den Werkschulen, der 1932 eine Abhandlung ›Über die Möglichkeit der religiösen Malerei in unseren Tagen‹ schrieb, nimmt die Weltanschauung Franz Marcs auf. Sein Triptychon ›An die Tiere‹, 1918 in der IV. Ausstellung der Neuen Secession gezeigt (Abb. 7), vereinigt Tier und Landschaft zu einem Paradies, aus dem der Mensch ausgeschlossen bleibt. Vor diesem Pantheismus, der letzten Endes, auch bei Marc, »überschärft auf die christliche Thematik des Sündenfalls antwortet«, ist Unverständnis die Folge: »Was sollen Phantastereien, wie Seewalds Triptychon ›An die Tiere‹, ein Werk, das sich unmittelbar an die Natur wendet und doch gar kein Verhältnis zu ihr hat. Das Hauptbild könnte allenfalls eine Mondkuh darstellen, die inmitten eines der Ringgebirge ihrer Heimat in den Anblick der aufgehenden Erdkugel versunken ist.«[27] 1921 widmet Seewald eine Darstellung des in Jerusalem einziehenden Heilands ›Den Eseln!‹, eine Darstellung der Geburt Christi ›Den Ochsen!‹. Begreiflich ist das offizielle Unverständnis, wird doch die Heilslehre hier in extreme Privatmythologie umgewandelt.

Auch Alexander Kanoldt, geboren 1881, seit 1908 Mitglied der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ und 1913 Mitbegründer der Neuen Secession, ein Maler, der seit 1906 Möglichkeiten des französischen Nachimpressionismus verarbeitet, setzt für religiöse Stimmungen fremde Gegenständlichkeit ein. In dem Bild ›Kreuzgang‹, 1916 auf der II. Ausstellung der Neuen Secession gezeigt (Abb. 8), wird die streng geometrisierte Architektur zum hieratischen Symbol

Abb. 9 Gustav Jagerspacher: *Ecce homo*

Abb. 10 A. H. Pellegrini: *Begegnung*

25 Ebenda, S. 83.
26 15. Jahrgang 1918/19, Anhang, S. 8.
27 Ebenda.

für Transzendenz. Die leeren Bogengänge nach Art der italienischen ›Pittura metafisica‹ inszenieren eine Situation, die abgehoben von Alltäglichkeit, dem einzelnen versperrt bleibt. Der Kreuzgang ist Zelle der Konzentration, nicht frei von Beunruhigendem, denn das monumental überhöhte Bauwerk übernimmt die meditierende Rolle des Menschen.

Bezeichnenderweise werden zwei Künstler der ›Neuen Secession‹ häufig positiv in der Zeitschrift erwähnt, die das illusionistische Moment, die Darstellung des Menschen und lesbare Themata beibehalten. Gustav Jagerspacher greift mit seinem ›Ecce homo‹, 1916 ausgestellt (Abb. 9), das naturalistische Armutsideal Fritz von Uhdes auf. Die Darstellung ist Andachtsbild im Sinne der Tradition. Ungestört von ›Formalismen‹ präsentiert sich der Christus als Schmerzensmann, der über seine hinfällig inszenierte Körperhaltung das Mitleiden des Betrachters anspricht. Der einstmals kritisierte ›oppositionelle Naturalismus‹Uhdes ist nun offiziell akzeptiert, wird jetzt als moderner Ausdruck des Menschlichen geschätzt.[28]

Wiederholt günstig bespricht ›Die christliche Kunst‹ auch Alfred Heinrich Pellegrini. Geboren 1881 in Basel, um 1900 bei Hackl in München und seit 1907 im Freundeskreis von Hölzel, wendet Pellegrini in seinem Bild ›Begegnung‹, 1917 ausgestellt (Abb. 10), zwar die expressiven Mittel der Überformung und des fauvistischen Farbauftrags an. Er läßt jedoch den Menschen in der Art einer Modellstudie intakt und erzeugt den Stimmungsgehalt über Monumentalität und Pose. Die Begegnung wird zum Symbol des Paradieses, das vom Sündenfall unberührt bleibt. Das Bedürfnis nach Idylle ist, allerdings anders als bei Schiestl, wieder aufgenommen.

IV. Die Vereinnahmung des Expressionismus

Seit Mitte der zwanziger Jahre entwickelt sich in der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ eine zunehmend offener werdende Diskussion über die Möglichkeiten moderner religiöser Kunst, die auch unter dem Qualitätsbegriff zu fassen sei. So kritisiert Georg Lill 1924 die »ethische«, zu wenig künstlerische Einstellung der ›Deutschen Gesellschaft‹, plädiert für ein »inneres Erleben [...] in einer neuen, entsprechenden Form« und bewertet den Expressionismus als Kunstbewegung, die den Weg freigemacht habe »für eine vertiefte, neue, religiöse und christliche Kunst«.[29] 1926 wird Van Gogh enthusiastisch als religiöser Maler besprochen: »Man steht erschüttert vor der Erlebnisschwere eines Mannes, der in ein ›Stilleben mit Vogelnestchen‹ ebensoviel zu legen wußte wie in ein Feld mit ›Korngarben‹, wie in einen ›Acker mit weißen Wolken‹ oder in ein Selbstbildnis. Überall die gleiche flutende Stärke seines Striches, dieses unmittelbare Ansichreißen des Objekts und seine Durchseelung. Hier ist zum ersten Mal wieder religiöse Malerei.«[30]

Diese Diskussion um die Moderne bereitet sich punktuell bereits seit 1906 als Zwiespältigkeit vor. So interpretiert man 1906 Hodler als Ideenkünstler in der Gefolgschaft Giottos, problematisiert aber seine Wirklichkeitsferne und sieht 1919/20 das monumental-religiöse Moment weit eher verwirklicht von dem Heimatkünstler Egger-Lienz. Während man die »Übernatürlichkeiten« eines Lehmbruck, der vielleicht zum religiösen Gefühl hätte befähigt sein können, erst 1928 anerkennt, beurteilt man Barlachs Skulptur 1916 als »gut seelische Kunst«.[31] 1926 werden Symbolisten wie Khnopff, Toorop und Thorn-Prikker, werden Expressionisten wie Marc, Nolde, Beckmann geschätzt, der so lang positiv kritisierte Becker-Gundahl hingegen wird nun abgelehnt. Kompromisse in den eigenen Reihen kirchlich-christlicher Künstler bahnen sich bereits seit 1914 an. So benützt Felix Baumhauer, den Hartlaub u. a. mit Eberz und Schiele als verspäteten Symbolisten bezeichnet[32], in seiner ›Auferstehung Jesu‹ (Abb. 11) die Verformung El Grecos, um dem traditionellen Bildmotiv ekstatische Wirkung zu geben. Im flächig verzeichneten Mantelwurf ist der Christus vergleichbar mit Karl Caspars 1926 gemaltem ›Auferstehenden‹ (Kat. Nr. 148). 1921 wird

Abb. 11 Felix Baumhauer: *Auferstehung Jesu*

Abb. 12 Otto Grassl: *St. Franziskus*, 1919

28 Gross (Anm. 9), S. 479.
29 Lill (Anm. 5), S. 79.
30 Bericht »Allgemeine Kunstausstellung München 1926 im Glaspalast«, in: 23. Jahrgang 1926/27, S. 58 f.
31 3. Jahrgang 1906/07, S. 70 f.; 16. Jahrgang 1919/20, Anhang S. 5; Ulrich Schmid: »Albin Egger-Lienz«, in: 7. Jahrgang 1910/11, S. 23 ff.; 13. Jahrgang 1916/17, Besprechung der Freien Secession Berlin, Anhang S. 13.
32 Hartlaub (Anm. 1), S. 76.

Abb. 14 Paul Plontke: *Grablegung*

der Münchner Otto Grassl, geboren 1891, in der Zeitschrift monographisch vorgestellt. In Bildern wie dem ›St. Franziskus‹ von 1919 (Abb. 12) setzt der dem Buddhismus, Okkultismus und der Theosophie zugewandte Künstler Formen eines neomystischen Denkens ein, die dem Jugendstil und dem Blauen Reiter ähneln, jedoch gemäßigter sind. – In beiden Fällen, sowohl bei Baumhauer wie bei Grassl, bleibt die versuchte Stilisierung im Rahmen einer angestrebten kollektiven Verbindlichkeit.

Der Expressionismus wird Ende der zwanziger Jahre, lange nach seinem aktuellen Auftritt, historistisch vereinnahmt, ist Mittel zum Zweck, faßt erzählerisch Glaubensgewißheiten und ist als Ausdruck des zweifelnden und sehnenden Individuums entschärft. So stellt die Münchner ›Galerie für christliche Kunst‹ 1929 neben dem, allerdings schon immer zwiespältig besprochenen Karl Caspar nun die ehemals »religiös abstoßenden« Maler Eberz und Paul Thalheimer aus (Abb. 13). So nimmt der anfangs neuklassizistisch arbeitende Berliner Künstler Paul Plontke in Bildern wie der ›Grablegung‹ (1930 veröffentlicht; Abb. 14) einen Stil an, der mit dem Karl Caspars zu vergleichen ist.

Abb. 13 Paul Thalheimer: *Die Speisung der Fünftausend*

Peter Bernhard Steiner

Malerei im Kirchenraum – München 1890-1940

Der Gegenstand dieser Untersuchung, die malerische Ausstattung von Münchener Kirchen zwischen 1890 und 1940, wurde zwischen 1940 und 1970 überwiegend beseitigt. Kriegsbeschädigungen und liturgische Neuordnungen wurden zum Anlaß genommen, sich von einer ungeliebten Kunst zu trennen, zuletzt 1966 in der Antoniuskirche am Südfriedhof. Mit reiner Architektur sollten reinere Wirkungen erzielt werden. Die kirchliche Malerei um 1900 und ihre Beseitigung um 1950 durch Kirchenverwaltungen, Architekten und Denkmalpfleger sind zwei Aspekte einer Krise, in der die Kirche und die Künstler die Orientierung aneinander verloren haben.

Die kirchliche Malerei dieser Epoche kommt in der Kunstgeschichtsschreibung bisher nicht vor. Die zusammenfassenden Werke über Malerei behandeln im wesentlichen nur den Entwicklungsstrang, der aus der akademischen Malerei Münchens über den Blauen Reiter zur Abstraktion führt. Die Kirche als Auftraggeber, die Gattungen des Altarbildes und der Monumentalmalerei in Glas und auf der Wand werden kaum je behandelt.[1]

Malerei für Kirchen entsteht unter besonderen Bedingungen. Der Maler muß Themen behandeln, die seit Jahrhunderten immer wieder dargestellt wurden. Er darf den überlieferten Darstellungstyp nur so weit abwandeln oder erneuern, daß er von der Kirchengemeinde noch verstanden und angenommen werden kann. Das Bildverständnis der Gemeinde, das unterschiedlich, wandelbar und beeinflußbar ist, setzt der künstlerischen Erneuerung Grenzen. Vor allem muß die Malerei sich dem kultischen Zweck des Kirchenbaus unterordnen. Sie darf nicht von Kult und Liturgie wegführen, darf nur jene Orte im Kirchenbau ausschmücken und hervorheben, an denen sich liturgisches Geschehen abspielt. Die Vorstellung von Liturgie war um 1900 starrer und vielfältiger als heute. Einerseits waren die hauptsächlichen Riten durch das Missale Romanum seit 1570 verbindlich festgelegt, andererseits hatten die Volksandachten des 18. und 19. Jahrhunderts die Liturgie im Jahreslauf reich ausgestaltet. Zur Liturgie gehörten die feierliche Messe am Hochaltar, die täglichen stillen Messen an den Seitenaltären, die Kreuzwegandachten in der Fastenzeit, bei denen der Kirchenraum betend und betrachtend durchwandert wird, die Predigten und Christenlehre, die Maiandachten, Rosenkranz, Heilige Stunden, Ewige Anbetung, Taufe, Erstkommunion, Firmung, Hochzeit, Requiem und viele Gruppenandachten. Die liturgischen Funktionen waren überwiegend an bestimmte Stellen im Kirchenraum, an Altäre, Kreuzwegbilder, Taufstein, Beichtstuhl und Kanzel gebunden. Diese Stellen waren künstlerisch hervorzuheben. Dabei war stets der Kirchenraum im ganzen zu berücksichtigen. Kein liturgischer Ort, kein ihn auszeichnendes Kunstwerk durfte ein zu starkes Eigenleben entfalten, durfte den Raum als ganzes beeinträchtigen, mußte ihn vielmehr dienend akzentuieren. Diese drei Dienstbarkeiten der Kunst in der Kirche an der Gemeinde, an der Liturgie und am Raum, sowie die Verpflichtung auf die uralten Themen, schien (und scheint) vielen Künstlern unerträglich. Weit verbreitet ist die Auffassung, daß unter so einschränkenden Bedingungen keine freie Kunst entstehen könne, sondern höchstens Dekoration und Kunstgewerbe. Aber die Wirkung des Kunstwerks im Kirchenraum ist größer, tiefer, ergreifender als in der Kunsthandlung, in der Ausstellung oder im Salon. Deshalb wünschten sich viele Künstler für ihre Werke kultische Räume, träumten sie von Kirchen für neue ungeahnte Religionen! Als Inbegriff künstlerischer Wirkung erschien um 1900

1 Von den Malern, deren Werke in Münchener Kirchen erhalten sind, werden bei Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert,* München 1954, 4. Auflage, S. 153, nur Gabriel von Hackl erwähnt mit dem Halbsatz: »[... der junge Franz Marc, der mit dem Gedanken gespielt hatte, Theologe zu werden, mißmutig seit 1900 den Münchener Akademie-Naturalismus von Diez und Hackl verdaute [...]«. – Paul Vogt: *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert,* Köln 1976, S. 339, erwähnt als einzigen Josef Eberz: »Der Spätexpressionist Josef Eberz (1880-1942) war von Hoelzels Farbtheorien angeregt worden. Seine Malerei mündete in religiösen Mystizismus«; ähnlich Franz Roh: *Deutsche Malerei von 1900 bis heute,* München 1962, S. 115. Der Wandmalerei attestiert Paul Vogt, S. 192, Mangel an Qualität, »ein kümmerliches Dasein« und »eine Scheinblüte im Dritten Reich«.– In der Propyläen-Kunstgeschichte ›Das 20. Jahrhundert 1880-1940 von C. Argan kommt nur die mexikanische Wandmalerei (Riviera, Orozco) vor.

das Gesamtkunstwerk Kathedrale. Sie faszinierte so unterschiedliche Künstler wie Van Gogh und Segantini, Rodin und Gropius, und wurde als »Kathedrale des Sozialismus« zur pathetischen Herausforderung für das ›Bauhaus‹.

Der Kultraum als Künstlertraum um 1900 stand zu den Anforderungen der Katholischen Kirche in München in einem fruchtbaren Gegensatz.

Rein statistisch gesehen spielte die kirchliche Malerei in München eine erhebliche Rolle. In den großen Kunstausstellungen waren eigene, reich bestückte Abteilungen für sie eingerichtet. In den Kunstzeitschriften wurde sie gewürdigt.[2]

Zwischen 1890 und 1940 wurden in München 75 Kirchen erbaut, davon sind 41 katholische und 11 evangelische Pfarrkirchen, der Rest meist katholische Kirchen in Krankenhäusern, Heimen und Klöstern. Bauherr der katholischen Pfarrkirchen war seit 1883 ein Zentraler Kirchenbauverein. Mit dieser Institution griff zum erstenmal der Erzbischof von München und Freising in die Bauangelegenheiten der Pfarreien ein. Vor 1800 waren die städtischen Kirchen aus Stiftungen der Bürger erwachsen, soweit sie nicht von Klöstern oder dem Fürstenhaus errichtet wurden. Zwischen 1826 und 1848 ließ König Ludwig I. fünf Kirchen erbauen. Mit seiner Abdankung geriet der Kirchenbau ins Stocken. In der Zeit zwischen 1850 und 1880 verdoppelte sich die Einwohnerzahl Münchens auf 200000: In diesem Zeitraum konnte nur eine Pfarrkirche erbaut werden, St. Johann Baptist in Haidhausen. Erst mit dem Zentralkirchenbauverein wurden die organisatorischen und finanziellen Voraussetzungen geschaffen, um in den rasch wachsenden Vorstädten Kirchen zu bauen und Pfarreien zu errichten. Innerhalb von zehn Jahren wurden dann neun Großkirchen gebaut: St. Anna (1887-92), St. Benno (1888-95), St. Paul (1892-1906), St. Anton (1893-95), St. Ursula (1894-97), St. Maximilian (1895-1901) und St. Joseph (1898-1902), dazu die evangelischen Kirchen St. Lukas und die Erlöserkirche. Durch ihre städtebauliche Position, Baumasse und Architekturgliederung wurden die Kirchen der neunziger Jahre zu monumentalen Wahrzeichen der Vorstädte der königlichen Haupt- und Residenzstadt. Im Inneren »wirken alle in München in so reichem Maße geübten bildenden Künste zusammen, um diese Innenausstattungen zu geschlossener, künstlerisch einheitlicher Wirkung zu bringen«.[3]

Diese einheitliche künstlerische Wirkung des Innenraums ist in keinem Fall mehr erhalten.

Die Kirchenräume Ludwigs I. von der Allerheiligenhofkirche bis zur Maria-Hilf-Kirche waren farbig reich ausgestaltet. Wandmalerei, Mosaik und Glasmalerei tauchten die Räume in farbiges Licht. Nur in der Ludwigskirche ist noch der Charakter des romantischen Farbraums bewahrt. Der Innenraum, dessen Architektur sich in lebhaften Farben artikuliert, wird beherrscht von den monumentalen Gestalten der Wand- und Deckenbilder von Peter Cornelius. Dieser prägte durch sein Werk, seine Stellung als Leiter der Akademie für bildende Kunst und seine Schüler Schraudolph, Schnorr und Heß die Münchener Monumentalmalerei im Stil der Nazarener.

Mit der kirchlichen Kunstförderung Ludwigs wurde noch einmal, zum letzten Mal, die Ausstattung von Kirchen zu einer führenden Kunstaufgabe. Danach lösten sie profane Aufgaben und Gattungen wie Denkmal- und Brunnenplastik, Landschafts- und Porträtmalerei ab. Eine Entwicklung, die in den evangelischen Ländern um 1530, in Frankreich um 1700, in Italien im 18. Jahrhundert eingetreten war, setzte somit in München erst um 1850 ein.

Die Zukunft bei der farbigen Gestaltung von Kirchenräumen gehörte der Glasmalerei. Diese ging aus der königlichen Glasmalereianstalt (gegr. 1828) hervor und wurde bald zu einem wichtigen Exportartikel der Münchener Kunstindustrie. Kirchen der internationalen Neugotik zwischen Nordamerika und Rußland wurden mit Münchener Glasfenstern ausgestattet. Das Architektursystem der Neugotik zehrte die Flächen der Wandmalerei auf und stellte statt dessen dem Glasmaler breite Fensterbahnen zur Verfügung. Im Bereich des Altarbaus aber setzte sich die Plastik durch. Die meisten Altäre der Neugotik

2 Vgl. Ausstellungsbesprechungen: O. Gehrig: »Der Glaspalast München 1912«, in: *Die Christliche Kunst,* 9. Jahrgang 1912/13, S. 1. – A. Huppertz: »Die Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914«, in: *Die Christliche Kunst,* 11. Jahrgang 1914/15, S. 16ff. und 49ff. – O. Doering: »Die Münchner Secession«, in: *Die Christliche Kunst,* 12. Jahrgang 1915/16, S. 17ff. – W. Schmid: »Neue christliche Kunst im Münchner Glaspalast 1927«, in: *Die Christliche Kunst,* 24. Jahrgang 1927/28, S. 6.

3 *München und seine Bauten,* herausgegeben vom Bayerischen Architekten- und Ingenieurverein, München 1912, S. 209 (Heinrich v. Schmidt).

sind Schnitzaltäre mit reichem Figurenprogramm, in denen die Malerei nur eine Nebenrolle spielte. Beispiele sind die zwischen 1869 und 1879 entstandenen 24 neugotischen Altäre der Münchener Frauenkirche, an denen Skulpturen die barocken Tafelbilder ersetzten. Erhalten sind große Altäre jener Zeit in den Stadtpfarrkirchen von Erding, Bad Tölz und Burghausen sowie in München-Giesing (Heilig Kreuz, Abb. 1). Erst als um 1890 Kirchenbauten in romanischen und bald darauf in barocken Formen errichtet wurden, erhielten Altargemälde und Wandmalerei wieder ihren Existenzraum. Deshalb bedeutet die Kirchenbauwelle der neunziger Jahre einen Neuanfang für die kirchliche Malerei.

Als erste entstand die Pfarrkirche St. Anna in der Vorstadt Lehel. Der Architekt Gabriel von Seidl sorgte für eine reiche plastische und malerische Ausstattung. Als Hochaltar wurde ebenso wie in den Nachfolgebauten St. Benno, St. Paul und St. Ursula ein freiplastischer Baldachinaltar aufgestellt. Er enthält unter einem Zeltdach auf vier Säulen die Mensa mit einem großen vergoldeten Tabernakel in der Form rheinischer Reliquienschreine. Das Altarziborium wird hinterfangen von der malerischen Dekoration der Apsis, die Rudolf Seitz gestaltete. Seitz (1842-1910), Sohn eines Theatermalers und Schüler von Piloty, war mit Seidl Inhaber eines Ateliers für Innendekoration. Das Programm der Apsis enthält in der Kalotte die Halbfigur Gottvaters in vergoldeter Strahlengloriole umgeben von Tierkreiszeichen, verehrt von Engeln, die radial zwischen den Strahlen angeordnet sind. Darunter thront in einer Mandorla auf der Weltkugel Christus, zu seiten stehen die Apostel. Vor Christus steht die Hl. Anna und kniet Maria. Sie sind fürbittend Christus zugeordnet. Zwischen Christus und Gottvater erscheint die Taube des Heiligen Geistes ebenfalls in einer Gloriole. Die mittelalterliche Bildform der Majestas Domini ist durch die Trinität, durch die Fürbitter und Apostel erweitert. Die Verbindung überkommener Bildtypen zu einer neuen symbolreichen Komposition von unbewegter Feierlichkeit ist durch die Malschule des Klosters Beuron angeregt.

siehe Farbtafel 26, S. 130

Abb. 1 *Flügelaltar,*
Hl. Kreuz in Giesing,
um 1890

Abb. 3 Gebrüder Bernadon: *Fußboden,* St. Benno, um 1905

Stilistisch schließen sich die Figuren von Christus und Gottvater an Cornelius, die Engel an Fra Angelico an. In der Apostelreihe sind die vier Apostel von Dürer und Kupferstichfolgen des 15. Jahrhunderts verarbeitet. Die Gestalt Mariens ist von der Marienkrönung Michael Pachers in St. Wolfgang angeregt. Die würdevolle weiße Kleidung der Apostel und die Baumreihe im Hintergrund ist mit Bildern Hodlers zu vergleichen. Als Hauptinspirationsquelle dürfte die Firma Hanfstaengl gewirkt haben; die vielfältigen Anregungen scheinen auf Kunstdrucke zurückzugehen. Die Seitzsche Apsisdekoration ist »Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit«. Die Komposition ist auf den Raum, den Ziboriumsaltar und die beiden verlorenen Kronleuchter dekorativ abgestimmt. Ihre Hoheitsformeln und Goldgloriolen, die monumentale Komposition und koloristische Pracht verleihen der Kirche Glanz, Würde und Bedeutung. Die Glaubwürdigkeit und Expressivität der Einzelfiguren tritt im dekorativen Zusammenhang zurück.

Die Chorausmalung von St. Anna wurde zum Beispiel und Vorbild für viele Kirchen. Am nächsten kommt die Chordekoration von St. Benno, die 1906 von der Firma Rauecker in Solln nach Entwürfen von Wahler in Mosaik angefertigt wurde (Abb. 2). Thema ist wiederum die Majestas Domini mit Engeln. Mosaikdekorationen waren um 1900 häufig. Sie entsprachen der Freude an funkelnder Pracht und Glitzereffekten. Sie kamen der halbindustriellen Kunstproduktion, die durch die Münchener Kunstanstalten verbreitet wurde, entgegen, weil wie bei der Glasmalerei Entwurf und Ausführung rationell zu trennen waren. Aquarelle des Künstlers dienten als Bildentwürfe: spezialisierte Werkstätten konnten sie mechanisch vergrößern, ausführen und schließlich in Großplatten am Bau fertig montieren. In Kirchen und Friedhofsbauten wurden Mosaiken auch deshalb verwendet, weil sie an die Zeit des frühen Christentums, an die Kirchen und Grabmäler von Rom und Ravenna erinnerten.[4] Unter dem Mosaik in der Kalotte enthält der Chor von St. Benno Glasmalereien mit monumentalen

Abb. 2 Karl Wahler: *Apsis,* St. Benno, um 1905

Abb. 4 Karl Rickelt: *Seitenapsis,* St. Benno, um 1905

Abb. 5 Gabriel Ritter von Hackl: *Anbetung der Könige*, Altar, St. Paul, 1902

Heiligengestalten. Seitlich vom Chorbogen befinden sich zwei Apsidiolen mit Freskomalereien im Stile Beurons von Karl Rickelt. Der Fußboden der Kirche wurde von der Fa. Gebrüder Bernardon als Mosaik mit frühchristlichen Symbolen gestaltet (Abb. 3). An den Hausteinkapitellen sind noch Reste farbiger Fassung festzustellen. In der Kirche vereinigten sich die malerischen Techniken von Mosaik, Fresko, Glasmalerei, Tafelmalerei (Marienaltar) und Faßmalerei mit der Materialfarbigkeit von Gold, Marmor, Bronze und Holz zu einer einheitlichen künstlerischen Wirkung. Der koloristische Zusammenhang wurde beim Wiederaufbau durch Beseitigung der Architekturfarbigkeit zerstört, der Raum herb verfremdet. Trotzdem kann man am ehesten noch in St. Benno einen Eindruck von der Fülle der Möglichkeit der Münchener Kirchenmalerei um 1900 gewinnen.

In der Nachfolge der Ausmalung von St. Anna stand auch die Ausmalung der Maximilianskirche. Sie wurde nach einem Wettbewerb 1917 von Theodor Baierl 1922 ausgeführt und 1950 überstrichen. Thema war in der Apsis eine Pietà als Denkmal für das Leiden der Frauen im Ersten Weltkrieg.

Erhalten ist noch die Apsisausmalung der evangelischen Erlöserkirche von Linda Kögel 1903/04. Diese Tochter eines Berliner Pastors hat an der Münchener Akademie bei Herterich gelernt und kam über das religiöse Tafelbild zur Kirchenmalerei. 1905-17 hat sie die evangelische Kirche in Hannover-List ausgemalt. Das Münchener Fresko zeigt den thronenden Christus in Wolken, darunter die Lebensalter. Die Folge der Lebensalter von der Wiege bis zur Bahre ist ein beliebtes Thema evangelischer Erbauungsgraphik. Im Fresko ist es zum thronenden Christus in Bezug gesetzt: Das Leben der Menschen im Zeichen Christi, unter dem Segen Christi. Anders als die hieratischen Himmelsvisionen der katholischen Kirchen zeigt das evangelische Kirchenbild Erde und Menschen. Christus thront auf Zirruswolken. Sein feierliches Thronen und seine schwebende Anbringung auf durchsichtigen Wolkenstreifen widersprechen sich. In diesem Widerspruch wird etwas von der Schwierigkeit, Transzendenz glaubhaft darzustellen, spürbar. Bei Seitz ist diese Schwierigkeit mit Gloriolen und Nimben wegdekoriert. Die Raumfarbigkeit der Erlöserkirche wurde vom Architekten Theodor Fischer entworfen und nur teilweise ausgeführt. Sie ist viel zurückhaltender als bei den neuromanischen Kirchen und wurde 1976 glücklich wiederhergestellt.

siehe Farbtafel 27, S. 131

Die St. Paulskirche wurde von Hauberrisser als neugotischer Gliederbau entworfen. Sie bot reiche Formgelegenheiten für Bauplastik und Glasmalerei.[5]

Nur ein großer Gemäldealtar ist dort, seines Gesprenges beraubt, erhalten. Das Retabel besteht aus einem großen Gemälde auf Leinwand, das mit zwei hochrechteckigen Flügeln, deren Außenseiten Ornamente tragen, verschlossen werden kann. Die drei Gemälde stammen von Gabriel Hackl (1902). Hackl

4 Die vier städtischen Großfriedhöfe um 1900 waren neben den Kirchen eine wichtige Formgelegenheit der Monumentalmalerei in München. Sie werden hier nicht behandelt, weil die Malereien beseitigt sind. Im Münchner Kunstleben eine gewisse Bedeutung hatte vor allem die Ausmalung des Kuppelsaals am Ostfriedhof durch J. Guntermann, einen Schüler von Beuron. Ikonographisch greifen die Friedhofsbauten und ihre Ausstattung auf Ravenna zurück, weil, wie der Erbauer Grässel zur Rechtfertigung anführte, das frühe Christentum als Zeit vor den konfessionellen Spaltungen für eine Kommune als Vorbild annehmbar sei.

5 Die Entwicklung der kirchlichen Glasmalerei um 1900 kann heute wegen der großen Verluste nicht mehr an den in München erhaltenen Denkmälern, sondern nur noch nach dem Archivmaterial (Kartons) der Kunstanstalten dargestellt werden. Das Diözesanmuseum Freising plant eine Ausstellung zu diesem Thema: ›Kunst aus der Anstalt – Künstlerischer Entwurf und industrielle Produktion in der Münchener Kirchenkunst.

(1843-1926, seit 1904: von Hackl) war 1878-1919 Professor an der Münchener Akademie. Er wurde bekannt durch historische Genrebilder, Szenen aus dem Dreißigjährigen Krieg und Illustrationen. Sein Altarbild (Abb. 5) ist als Historienbild aufgefaßt. Die Seitenflügel zeigen je ein Figurenpaar: Verkündigung und Heimsuchung. Das Mittelbild entfaltet breit eine Anbetung der Könige. Würdige, ernsthafte Gestalten mit Porträtzügen sind zu einer andächtig feierlichen Szene versammelt. Die Könige und die Heilige Familie tragen prächtige historische Kostüme. Links steht in prunkvollem bischöflichen Ornat der Hl. Wolfgang, Namenspatron und Porträtfigur des Stifters. Die Bischofsgestalt und ihr Zusammenhang mit der Bilderzählung ist von Jan van Eycks heiligem Bischof auf der Stiftertafel des Kanonikus van der Paele in Brügge abhängig, während die eigentliche Anbetung harmonisch aus Bildelementen von Rogier van der Weyden, Dürer und Tizian zusammengefügt ist. Die Kompilation ist als sakrale Bildsprache glaubwürdig gestaltet. Die beobachtete Individualität der Einzelfiguren, ihr Ernst und ihre Konzentration verleihen der Szene eine Atmosphäre der Frömmigkeit.

Bilder, welche Ereignisse der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende als Historienbild auffassen und mit spürbaren Reminiszenzen an berühmte Kunstwerke verarbeiten, sind um 1900 häufig. Die Maler Matthäus Schiestl, Ludwig Glötzle, Kaspar Schleibner, Waldemar Kolmsberger (Vater und Sohn) sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

Ludwig Glötzle (1847-1929) aus Immenstadt hat an der Münchener Akademie bei Strähuber, Hiltensperger, Wagner und Schraudolph studiert. Seine Frühwerke in Immenstadt stehen in der Tradition der Nazarener. Später hat er sich an der Historienmalerei Pilotys orientiert und Meisterschaft in der Anpassung an historische Stilrichtungen entwickelt. Dies zeigen heute noch seine Werke in der Ursulakirche in Schwabing. Das Seitenaltarbild St. Joseph und eine thronende Madonna sind in Farbigkeit, Komposition und Figurentyp an der venezianischen Malerei um 1500 (Bellini, Cima, Carpaccio, Giorgione) orientiert und passen sich damit der Architektur von August Thiersch, die ebenfalls venezianische Elemente verarbeitet, glücklich ein. Für die gleichzeitige Folge von 14 Kreuzwegbildern in dieser Kirche aber hat Glötzle auf die nazarenische Tradition zurückgegriffen. Farbigkeit und Räumlichkeit sind stark reduziert; ein dunkles Blau mit violettem Stich, eine Leitfarbe der religiösen Malerei um 1900, dient als Hintergrundsfläche, vor der flächenparallel die Figuren in kalkweiß gebrochenen Farbtönen angeordnet sind. Für die Wahl der Stillage ›Venezianisch‹ oder ›Nazarenisch‹ sind offenbar neben der Frage der dekorativen Einbindung in den Raum auch ikonographische Gesichtspunkte maßgebend gewesen: Bildern der Kindheit Jesu ist venezianischer Farbenprunk angemessen, den Bildern der Passion spätnazarenische Härte. Werke von Ludwig Glötzle finden oder fanden sich außerdem in Thalgau, Scheidegg, Kempten, Trostberg, München (Heilig-Geist, zerstört) und im Salzburger Dom (z. T. deponiert).

Kaspar Schleibner (1863-1931) aus Hallstadt bei Bamberg kam aus bäuerlichen Verhältnissen über die Dekorationsmalerei an die Münchener Akademie zu Hackl, Herterich und Lindenschmit. Er malte zunächst religiöse Genrebilder mit betenden Kindern und kindlichen Heiligen. Ab 1895 erhielt er zunehmend Aufträge für Altarbilder und Deckenbilder in Kirchen in Ungarn, in der Ukraine und in Süddeutschland (Mittelstetten, Grafrath, Thanning, Rißtissen, Mailling, Merching, in München im Vincentinum und in Maria Thalkirchen 1912). In diesen Bildern, besonders den Deckenbildern, schließt Schleibner sich dem Neubarock an, aber ein nazarenisches Erbe bleibt überall spürbar. Seine Malerei hat einen Zug ins Sentimentale und Niedliche. Der verbreitete Erotismus der Malerei um 1900 schimmert bei Schleibner unangenehm durch das religiöse Genre.

Die beiden Kolmsberger machten sich in besonderer Weise Farbigkeit und Aufbau der süddeutschen spätbarocken Deckenmalerei zu eigen. Als Spezialisten für barocke Illusionseffekte statteten sie Schlösser, Rathäuser, Kirchen, Banken

Abb. 6 Martin Feuerstein: *Erste Kreuzwegstation,* Pfarrkirche St. Anna im Lehel, 1898

Abb. 7 Gebhard Fugel: *Erste Kreuzwegstation,* St. Johann Baptist in Solln, 1920

und Dampfer aus. Kirchliche Arbeiten finden sich in Sonthofen, Murnau, Roggenburg und München in der Heilig-Geist-Spitalkirche und in St. Wolfgang (zerstört); Glasgemälde in Heilig-Kreuz in München-Giesing (zerstört), St. Gallen, Philadelphia, im Rathaus in Kassel, Justizpalast in München, Kursaal Reichenhall, in den Dampfern ›Vaterland‹ und ›Bismarck‹ der HAPAG sowie in New York. Ihr gewandtes theatermäßiges Pathos entsprach den Prunkideen der Prinzregentenzeit in besonderer Weise. Das Religiöse, die Darstellung des Transzendentalen war für diese Maler kein Problem, sondern durch die überlieferten Symbole und ikonographischen Typen vermittelbar wie jeder andere Bildgegenstand.

Diese Auffassung ließ sich nicht durchhalten, sie wurde unglaubwürdig, nicht für alle gleichzeitig, sondern für verschiedene Betrachter und verschiedene Künstler zu verschiedenen Zeitpunkten zwischen 1900 und 1940. In der St.-Anna-Kirche wurden 1898 die Kreuzwegtafeln von Martin Feuerstein, der im selben Jahr Professor für religiöse Malerei an der Akademie wurde, aufgehängt. In 14 Stationen, wie es der spätbarocken Volksandacht entspricht, ist das Leiden Jesu von der Verurteilung durch Pilatus bis zur Grablegung dargestellt (Abb. 6).

Die Kreuztragung, ein historisches Ereignis im Orient, hätte Gelegenheit für viele Palmen, Kuppelbauten, Turbane und Rüstungen, für die ganze Farben- und Formenfülle des Orients geboten, welche die Gründerzeit so liebte. Feuersteins Kreuzweg aber ist dunkelblau und weiß. Die Räumlichkeit ist stark zurückgedrängt, der Hintergrund durch eine violettstichige blaue Farbfläche abgeschnitten. Bildparallel entfaltet sich die Handlung, die von der Gestalt Christi beherrscht wird. Virtuos gezeichnete Volksszenen sind klein an den Rand gedrängt, die Zahl der handelnden Personen auf drei bis fünf reduziert. Die schlanke Gestalt Christi ist durch ein geisterhaftes Weiß der Gewandung und einen bohrenden Blick aus tiefen Augenhöhlen gekennzeichnet. Wie bei Albert Keller wirkt der Blick Christi hypnotisch, fanatisch. Der bohrende Blick zerstört den Fluß der Erzählung, macht aus der Hauptgestalt einen Ankläger, der über den Erzählzusammenhang hinaus den Betrachter herausfordert. Vom religiösen Gehalt und der kultischen Bestimmung her sind die Kreuzwegbilder Feuersteins bewußter angelegt als die Malereien von Seitz und Hackl. Der tiefe Ernst, die Reduktion von Farbigkeit und ausschmückender Erzählung haben im Milieu der Münchener kirchlichen Malerei um 1900 Aufsehen erregt und breite Nachfolge gefunden. Der Kreuzweg wurde mehrfach kopiert.

Martin Feuerstein (1856-1931) ist in Barr im Elsaß geboren, hat an der Münchener Akademie bei Löfftz und Diez gelernt und von 1878 bis 1883 in Paris gelebt. Dort studierte er bei L.O. Merson und lernte die Bilder von Puvis de Chavannes und Gustave Moreau kennen. Bekannt wurde er durch Genrebilder aus dem Elsaß. Seit 1883 entwarf er Kartons für Glasmalerei und kam so zur kirchlichen Malerei. Im Gegensatz zu den schummerigen Übergängen bei Schleibner setzte Feuerstein die Farben härter nebeneinander und betonte den flächenbezogenen Umriß. Gewandt und vielseitig fügte er Figuren mit theatralischen Ausdruckgebärden zu immer neuen biblischen und kirchengeschichtlichen Szenen zusammen. Flatternde Gewänder verleihen den Figuren etwas Schwebendes, Hände und Augen sind zum Himmel gerichtet. Subjektiv hat er den religiösen Gehalt seiner vielen Bilder ganz ernstgenommen, aber sie waren schon nicht mehr für alle Zeitgenossen glaubwürdig: »Das ist eine Kunst der Ausstattung, deren Monumentalität in Architekturteilen besteht und deren christliche Gehobenheit in äußerer Glanzfreude«. (Konrad Weiß 1909)[6]

Fresken von Feuerstein wurden in Padua und vor allem im Elsaß, nämlich in Straßburg, Colmar, Gebersweiler, Berweiler und Thierenbach, ausgeführt, Glasfenster für den Dom von Bremen und Weißenburg (Elsaß), Altarbilder und Kreuzweg in München (St. Theresia).

»Feuersteins Erfolge basieren im Gegensatz zu Uhdes modernistischer Tendenz, die großen Heilswahrheiten in die Situation der Gegenwart zu kleiden; dessen kreidigem Kolorit und Tageskostüm gegenüber liebt Feuerstein, der Farbenfreudigkeit ihr Recht zu gewähren und wie Carl Baumeister und Gebhard Fugel in wohlakzentuierter Behandlung der Form den für monumentale Kunst einzig passenden Ausdruck zu belassen.«[7]

Johann Carl Becker-Gundahl (1856-1925) aus der Pfalz hat in München bei Diez, Löfftz und Gabriel Max studiert. Seine ersten Werke tragen Titel wie: ›In der Kirche‹, ›Das Ende der Austräglerin‹, ›Wahrsagerin‹, ›Hexe‹ und zeigen ihn als Vertreter des religiös-mystischen Genres im Umkreis von Gabriel Max und Albert Keller. Über Illustrationen kam er zur historischen Monumentalmalerei. 1903 erhielt er den Auftrag, für eine Mosaikdekoration im rechten Nebenchor der Maximilianskirche. Das dekorative Schema mit Ornamentfeldern, Blumenranken, Schriftzügen und monumentalen Heiligengestalten ist den Chordekorationen von Seitz und Wahler ähnlich. Aber stärker als dort ist die Bindung der Gestalten an die Fläche betont; parallele Gewandfalten verselbständigen sich zu ornamentalen Linien und mildern die Körperlichkeit der Figuren. Diese Tendenz ist dem internationalen Jugendstil und der Malschule von Beuron gemeinsam. Der nächste kirchliche Auftrag sah vier große Fresken im Querschiff der St.-Anna-Kirche vor. Nur zwei, die ›Hochzeit von Kana‹ (Abb. 8) und das ›Abendmahl‹ (Abb. 9), wurden ausgeführt. Sie erregten als »zu neuartig« Aufsehen und Anstoß. Beide Male ist das Geschehen in einen Kastenraum eingefügt, der von dünnen Säulchen zum Betrachter hin abgeschlossen ist. Damit wird eine Erfindung narrativer Wandmalerei wieder aufgegriffen, die auf Giotto zurückzuführen ist. Die Auseinandersetzung mit Giotto war für die Münchener Kirchenmaler Fugel und Feuerstein biographisch bedingt, weil sie in Padua an der Wallfahrtsbasilika Kapellen auszumalen hatten. Fugel wurde von seinen Auftraggebern ausdrücklich zur Bedingung gemacht, sich an der paduanischen Malschule des 14. Jahrhunderts zu orientieren. Diese Auseinandersetzung mit der Wandmalerei des Trecento machte den Münchner Malern die besonderen Voraussetzungen der Wandmalerei bewußt. Wandmalerei wurde nun im Gegensatz zur Zeit vorher als eine Kunstgattung von eigener Gesetzlichkeit gesehen und rückte vom Tafelbild ab, das Mosaik wurde zunehmend aufgegeben. Ebenso wichtig wie die Auseinandersetzung mit Giotto wurde für Becker-Gundahl die Beschäftigung mit seinem Zeitgenossen Ferdinand Hodler. Hodler war in München kein Unbekannter, 1897 hatte er die Goldmedaille auf der Glaspalast-Ausstellung erhalten. 1900, 1903, 1904 und 1906 stellte er in München aus.

siehe Farbtafel 28, S. 132

6 Geschrieben aus Anlaß der Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf 1909, abgedruckt in Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 47.

7 Hyazinth Holland in: Thieme-Becker, Bd. XI, 1915.

Abb. 8 Carl Johann Becker-Gundahl: *Letztes Abendmahl,* Fresko, Pfarrkirche St. Anna im Lehel, 1908

Abb. 9 Carl Johann Becker-Gundahl: *Hochzeit zu Kana,* Fresko, Pfarrkirche St. Anna im Lehel, 1908

An Hodler erinnert in Becker-Gundahls Wandbildern die Komposition aus parallelen weißen Gestalten, die harten und grobknochigen Figurentypen, die unelegante breitgegrätschte Schrittstellung des Dieners bei der ›Hochzeit zu Kana‹, vor allem aber der Ausdruckscharakter eines herben religiösen Ernstes, der weit entfernt ist von der süßen Sentimentalität der früheren Tafelbilder Becker-Gundahls. Das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein ist nicht direkt darstellbar, es kann sich nur in den Mienen und Gesten der Handelnden und Zeugen spiegeln. Der Maler hat dies in psychologischer Differenzierung von spöttischem Unglauben über gelassene Erwartung und hoffnungsfrohe Anspannung getan. Vor allem aber hat er einen schockierend neuen persönlichen Christustyp gestaltet, mit großer vorgewölbter Stirn, ganz dunklem langen Haar und Bart und schwarzen Augen, die vor religiösem Eifer zu glühen scheinen. Die Glut des dunklen Kopfes kontrastiert mit der lichten Weiße des Gewandes und der Weichheit seiner weiten Falten. Der Glaube an das Wunder, das Erzählen von Wundergeschichten ist für den Maler zum Problem geworden. Er will glauben und als Maler überzeugen. Diese bewußte religiöse Überzeugungsarbeit unterscheidet Becker-Gundahl von den älteren Historienmalern. Im Hochaltarbild der Pfarrkirche von Solln 1916, einem Leinwandbild für einen heute beseitigten neubarocken Altar, taucht diese Problematik wieder auf. Die Malweise ist vom Divisionismus Segantinis geprägt; die Farbigkeit ist sehr kühl, kalkig, alle Farben sind mit Weiß gemischt, stehen dissonant nebeneinander. Von der wohltönenden Harmonie der Farben in Hackls Altarbild ist Becker-Gundahl weit entfernt. Dargestellt ist die ›Taufe Jesu im Jordan‹. Der Fluß erscheint als kurviges Bächlein, seine Ufer sind mit lila Tulpen gesäumt. Der Bachlauf und die Tulpen haben nichts mit einem geographisch und historisch definierten Geschehen zu tun. Sie wirken als naive Verzierung, wie Malerei auf Tölzer Kästen. Die Naivität des Bildes ist künstlich, ist Teil der Erzählauffassung: Eine schöne alte Geschichte soll erzählt werden, die ganz ehrwürdig und unbedingt zu glauben ist. Aber der Glaube daran kostet Anstrengung, ist nicht mehr selbstverständlich, sondern fällt schwer. Ebenfalls in den Bereich der künstlichen Naivität der Erzählung gehören die Engelreihe und die ornamentale Taube als Gottessymbol, die aber auch bei älteren Darstellungen der Szene vorkommen und deshalb nicht so dekuvrierend wirken wie die Blumen. Die beiden Hauptgestalten sind ganz unelegant, sie stehen breitbeinig und unbeholfen da. Johannes beugt sich über Christus. Zwischen den beiden Männern ereignet sich etwas ganz Tiefes, ganz Heiliges, das sie beide nur ahnen, vor dem sich beide ehrfurchtsvoll neigen. Für den Johannes hat der Maler den gleichen dunklen, fanatisch wirkenden Gesichtstyp benützt, wie für den Christus auf der ›Hochzeit von Kana‹ in

siehe Farbtafel 25, S. 129

Abb. 10a-g) Gebhard Fugel: *Sechs Kreuzwegstationen,* St. Johann Baptist in Solln, 1920

der St.-Anna-Kirche. Das Gesicht Jesu dagegen ist dem überlieferten Typus der heiligen Ikone mit strenger Vorderansicht und Symmetrie angenähert. Das Inkarnat ist fleckig, mit ganz heller Brust, Schulter und Stirn, gebräunten Händen und Füßen und roten Wangen; es wirkt beobachtet an einem halb ausgezogenen blonden, bleichhäutigen Modell. Diese naturalistische Wiedergabe steht in schmerzhaftem Kontrast zum ikonenartigen Feierlichen in Haltung und Gesichtsform. Die Offenbarung der göttlichen Natur Christi, der Glanz himmlischer Herrlichkeit, den Rudolf Seitz so zweifelsfrei malen konnte, ist für Becker-Gundahl nicht mehr möglich. Die Schwierigkeit, sich ein Bild von Christus zu machen und an die Offenbarung zu glauben, wird in diesem Altarbild schmerzhaft bewußt. Sie ist Teil des Bildthemas, wie es der Künstler verstand.

Weniger problematisch, weniger dissonant in der Farbigkeit, aber sonst auch in der gläubigen Haltung eng verwandt mit Becker-Gundahl ist der Maler Gebhard Fugel. Von ihm stammen die abgebauten Seitenaltarbilder und der Kreuzweg in Solln (Abb. 7, 10, 11). In München hat Gebhard Fugel (1863 bis 1939) schon 1885 mit einem großen religiösen Bild ›Christus heilt die Kranken‹ Aufsehen erregt (Kat. Nr. 28). Fugel war als Schüler von Schraudolph an der Stuttgarter Akademie ein Enkelschüler von Cornelius, stand also in der nazareni-

schen Tradition. Er hat sich nahezu ausschließlich mit religiösen und biblischen Themen beschäftigt. Sein Hauptwerk in München war die Ausmalung der Schwabinger Josephskirche mit dem Kreuzweg als raumbeherrschender Wandmalerei und fünf Altarbildern (1902-08; zerstört). Innerhalb der kirchlichen Malerei Süddeutschlands hat Gebhard Fugel zentrale Bedeutung. Sein Werk umfaßt große religiöse Tafelbilder, ab 1890 Altarbilder und Kreuzwegstationen, vor allem in schwäbischen Kirchen: Ummendorf, Ebingen, Liebenau, Deuchelried, Dillingen, Hergensweiler, Oberzell, Rusplingen, ab 1900 vorwiegend Wand- und Deckenbilder in München, Padua, Ravensburg, Wangen und Münster a. L. In diese Gattung gehört auch sein persönlichstes Werk, das Panorama von Altötting (1903/05), ein betretbares Rundgemälde der Kreuzigung Christi, heute der letzte süddeutsche Vertreter einer im 19. Jahrhundert verbreiteten Kunstgattung. Ab 1912 überwiegen Bibelillustrationen als farbige Reproduktionsgraphiken in allen Größen als Schulwandbilder und gedruckte Andachtsbilder. Als Mitbegründer und Vorsitzender der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ hat Fugel auch kunstpolitisch eine Rolle gespielt. Für seine frühen im Glaspalast gezeigten Tafelbilder (›Krankenheilung‹ 1885, ›Kreuztragung‹ 1888, ›Christus vor dem Hohen Rat‹) waren in der lebhaften Naturbeobachtung und offenen Malweise der Einfluß von Munkaczsy und der Schule von Barbizon bestimmend. Ab 1900 wurden die Kompositionen einfacher: Volksmassen wurden zu Chören zusammengefaßt; die Umrisse der Figuren wurden härter, die Malweise divisionistisch. Nach 1910 wurde seine Malweise zunehmend glatter; in den Zeichnungen nach dem Modell erarbeitete Züge werden monumental vereinfacht, zugestrichen. Durch das ganze Werk durchgehalten wird ein Ton des feierlichen Pathos. Fugel gestaltet ab 1890 das Leben Christi nicht mehr als bewegten Ablauf historischer Ereignisse. Zwar verleihen historisch belegbare Einzelheiten wie orientalische Stoffmuster, römische Schmuckfußböden und Rüstungsteile seinen Bildern den Eindruck historischer Authentizität. Aber diese Details werden einer rituellen Bildstruktur untergeordnet. Fugel gleicht die Ereignisse aus dem Leben Jesu den Riten der Katholischen Kirche, die Gestalt Jesu einem katholischen Priester an. Wie Priester und Laien bei der Flurprozession zieht Jesus mit seinen Jüngern über das Land, der Kreuzweg wird zur Karfreitagsprozession. Beim ›Abendmahl‹ von 1894 sitzt die Gemeinschaft nicht tafelnd bei Tisch, sondern Christus steht wie der Priester bei der Kommunionausteilung aufrecht vor dem Tisch; die Apostel nahen sich mit Verneigung und Kniebeuge und empfangen nach dem Ritus der Mundkommunion die Hostie. Das historische Ereignis des Abendmahls wird also an den um 1900 üblichen Ritus der Kommunionspendung angeglichen. Dadurch erhält das Ereignis für den praktizierenden Gläubigen Aktualität und sakramentale Würde zugleich. Ähnliche Tendenzen der Annäherung des biblischen Bildes an den kirchlichen Ritus hat es auch in der karolingischen und byzantinischen Kunst gegeben. In der Tendenz verwandt ist die Sakralisierung des Bildes in der Kunstschule von Kloster Beuron.[8]

Ausdrucksmittel der hieratischen Kunstabsicht sind dort Verzicht auf Räumlichkeit, Zeitlosigkeit der Formen und Unbewegtheit der Gestalten. Demgegenüber versucht Fugel die Errungenschaften des Historienbildes zu bewahren und mit der Darstellung des Ritus zu vereinen. Ein Verbindungsglied zwischen Ritus und Historie ist das Theater. Fugels Bibelbilder haben theatermäßige Züge und stehen, wie Szenenphotos beweisen, in der Massenregie, in Bühnenbild und Kleidung mit dem zeitgenössischen Passionsspiel[9] in Zusammenhang. Zeitgenossen haben Fugels Passionsbilder mit dem Karfreitagszauber im Bühnenweihfestspiel ›Parsifal‹ von Richard Wagner verglichen.[10]

Das Christusbild nimmt in der kirchlichen Malerei um 1900, bei Fugel und Feuerstein in München ebenso wie bei Louis Feldmann in Düsseldorf, Züge einer übermenschlichen geisterhaften Erscheinung an, ganz weiß gekleidet, hager, groß, mit hohlen Wangen, langem Haar und Bart und unheimlich leuchtenden Augen.

Abb. 11 Gebhard Fugel: *Josephsaltar,* St. Johann Baptist in Solln, 1920

8 Martha Dreesbach: »Pater Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige,* München 1957, Bd. 68, und 1958, Bd. 69.

9 Eine Ausstellung zum Passionsspiel von Oberammergau wird für Sommer 1984 von der Gemeinde Oberammergau vorbereitet.

10 Walter Rothes: *Gebhard Fugel, Des Meisters Werke und Leben,* München 1929, S. 131 f.

Das alte Heiligkeitssymbol des Nimbus wird in dieser Malerei zum Heiligen*schein,* zur flackernd fluoreszierenden Lichtquelle in düsteren Szenen. Neben dieser Betonung des Übernatürlichen im Christusbild gibt es bei Fugel, Becker-Gundahl, Feuerstein, Eberz, Figel und anderen eine Tendenz, die etwas später einsetzt und länger dauert (1900-1940), das Bild Christi an die Erscheinung des katholischen Priesters anzugleichen. Dies geschieht durch würdevolle Isolierung von den Begleitern, durch rituelle Gebärden und Übernahme der liturgischen Kleidung (seit 1900 in Andeutungen, seit 1920 vollständig). Der Aspekt des Unheimlichen und Übernatürlichen bleibt dabei aber erhalten.

Dieser geisterhafte Priester Christus der kirchlichen Malerei um 1900 ist ein ganz anderer, als die versöhnliche, verklärte Lichtgestalt bei Asam und Zimmermann, ganz anders als der philanthropische Lehrer in der Tageshelle, blond in raffaelisches Blau-Rot gekleidet, wie ihn um 1800 Josef Hauber und Johann Peter Langer gemalt haben. Zum Wandel des kirchlichen Christusbildes zum Geisterhaften und Priesterlichen haben nicht nur künstlerische Entwicklungen (Beuron, Symbolismus, Nabis) beigetragen. Dieser Christus ist der Christus einer Kirche, die mystische Formen der Frömmigkeit fördert und sich defensiv gegen ihre Zeit und Umwelt abgrenzt. Die Situation der Katholischen Kirche unter Papst Pius x. ist gekennzeichnet durch eine »defensive Kräftekonzentration«,[11] durch einen Prozeß der Verfestigung und Verhärtung, der zunehmenden Abwehr gegen die Tendenzen der Zeit, gegen die Naturwissenschaften, den technischen Fortschritt, den Materialismus, den Sozialismus und die Demokratie. Die Anforderungen der kirchlichen Disziplin und der Moral wurden rigoros verschärft, mystische Formen der Frömmigkeit (Ewige Anbetung, Herz-Jesu-Verehrung) wurden propagiert, Wunder, Visionen und Erscheinungen wieder stark beachtet. Die wichtigsten Dokumente dieser Entwicklung sind das Korpus des Kirchenrechts (1904-17) und der Antimodernisteneid, welcher seit 1910 von allen Priestern der Kirche gefordert wurde. Zwar betraf er nur, recht vage ausgedrückt, philosophische, naturwissenschaftliche, politische und gesellschaftstheoretische Meinungen, aber er wurde in der Praxis vielfach als Verpflichtung zur Abwehr gegen alles Moderne verstanden. Diesem kirchlichen Rigorismus entspricht das Christusbild Fugels in hervorragender Weise.

Abb. 12 Neubarocke Kirche *St. Margaret* in Sendling, 1905

Die kirchliche Malerei Münchens zwischen 1890 und 1920 von Seitz bis Fugel stellt aus dem breiten Spektrum der Münchener Malerei zwischen Lenbach und Kandinsky nur einen schmalen Ausschnitt dar. Zahlreiche Maler religiöser Themen und biblischer Bilder blieben aus den Kirchen ausgeschlossen, solche, die wie Keller und Max über ihr Interesse an Parapsychologie und Spiritismus zur Bibel kamen, Maler wie Stuck, die vor allem am erotischen Aspekt biblischer Themen interessiert waren, aber auch solche, die wie Uhde und Caspar sich engagiert um eine glaubwürdige Erneuerung des biblischen Bildes bemühten, vor allem aber alle, deren tiefe religiöse Begeisterung eine kirchliche Bindung ablehnten; zu ihnen gehörten die Maler des ›Blauen Reiter‹ Marc, Kandinsky, Jawlensky. Der Antimodernismus als theologische Doktrin und offizielle Kirchenpolitik hat verhindert, daß diese zukunftweisenden Strömungen der Malerei in Münchener Kirchen Eingang fanden.

Um 1910 tritt im Münchner Kirchenbau die Monumentalmalerei auffällig zurück. In den Kirchen jener Jahre – St. Rupert, St. Margaret und St. Georg – dominiert das Weiß der Wände und Wölbungen, das nur von Stuckbändern oder Ornamentlinien gegliedert wird. Die Altarblätter in St. Georg wurden als versilberte Reliefs geschnitzt. Diese Tendenz zum hellen weißen Kirchenraum um 1910 hängt mit der Ablösung des Historismus durch Jugendstil und Werkbund zusammen.[12]

Die Kritik am Historismus steht am Anfang einer Bewegung, die von den Zeitgenossen »kirchliche Kunstbewegung«[13] genannt wurde.

Von Dichtern und Künstlern (wie Konrad Weiß, Paul Claudel oder Alexandre Cingria), von Theologen wie dem Jesuiten Josef Kreitmaier und dem Dominikaner Momme Nissen, und von Kunsthistorikern wie Fritz Witte und

11 Hubert Jedin: *Handbuch der Kirchengeschichte,* Bd. VI, 2, Freiburg 1973.

12 Es ist nicht in jedem Fall deutlich, ob eine figurale Ausmalung gewünscht oder geplant und nur durch den Ersten Weltkrieg verhindert wurde.

13 Theodor Wieschebrink: *Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917-27,* Münster 1932; Alexandre Cingria: *La decadence de l'art sacre,* Lausanne 1917, mit vielen Auflagen, deutsche Übersetzung von Linus Birchler, Augsburg 1927; Joseph Kreitmaier: *Kampf um die neue Kunst,* Freiburg 1920; Josef Kreitmaier: *Von Kunst und Künstler,* Freiburg 1926; J. van Acken: *Christozentrischer Kirchenkunst,* Gladbeck, 1922; Jacques Maritain: *Art et scolastique,* Paris 1920; Aufsätze von Josef Kreitmaier, Georg Lill, Martin Wackernagel und Konrad Weiß in den Zeitschriften *Hochland, Stimmen der Zeit, Die Christliche Kunst* sowie Fritz Witte in *Zeitschrift für christliche Kunst,* Köln 1917-22.

Georg Lill wurden kritische Stellungnahmen zur historistischen Kirchenkunst veröffentlicht. In Zeitschriften und Kunstverbänden (z. B. der ›Weiße Reiter‹, Köln 1920), auf Ausstellungen und Tagungen wurde der Widerstand gegen eine kirchliche Kunstpolitik organisiert, die im Sinne der Antimodernisten die kirchliche Kunst von den gleichzeitigen künstlerischen Strömungen isolieren wollte. Nach Krieg und Revolution erschien diesen Kräften der Expressionismus als die künstlerische Form zur Überwindung des Materialismus (Wieschebrink). 1922 wurden während des ›Deutschen Katholikentags‹ in München drei Ausstellungen christlicher Kunst gezeigt. Die ›Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst‹ konnte in der Residenz eine große Ausstellung ihrer Mitglieder aufbauen. Sie zeigte Bilder von Felix Baumhauer, Xaver Dietrich, Louis Feldmann, Martin Feuerstein, Albert Figel, Gebhard Fugel, Ludwig Glötzle, Otto Grassl, Huber-Feldkirch, Huber Sulzemoos, Waldemar Kolmsberger, Leo Samberger und anderen. Die Ausstellung wurde von Kardinal Faulhaber protegiert und eröffnet, von der Kunstkritik als brav und bieder abgetan. Viel mehr Aufsehen erregte die sogenannte Dombauhütte auf der ›Deutschen Gewerbeschau‹. Hier waren in einem Kirchenraum von Peter Behrens »zum erstenmal Baukunst, Bildhauerei, Malerei und Kunstgewerbe ausgesprochen moderner Gesinnung in einer Arbeitsgemeinschaft zu dem hohen Werke einer Kirche« zusammengefaßt. Das Münchener Publikum reagierte empört. Es sah »blasphemische Greuel, Hohn auf jedes ästhetische und religiöse Gefühl«.[14] Die Dombauhütte mußte auf vielfache und äußerst erregte Proteste hin geschlossen werden und wurde erst nach dem Katholikentag und nachdem ein besonderen Anstoß erregendes Kruzifix von Ludwig Gies entfernt worden war, wieder geöffnet. Der auch sonst recht bewegte Katholikentag hatte seinen Kunstskandal.

Eine vermittelnde Stellung zwischen der konservativen Ausstellung in der Residenz und der modernen Dombauhütte nahm die von Richard Berndl eingerichtete Abteilung Kirchenkunst auf der Gewerbeschau ein. Dort waren zwar auch Kunstwerke von Caspar, Baumhauer, Thalheimer, Seewald und Knappe ausgestellt, die für das kirchliche München schon zu weit gingen, aber auch noch historistische Arbeiten und gutes Handwerk. Die Erzdiözese München und Freising nahm damals gegenüber dem Expressionismus eine defensive Haltung ein. Die Kirchen wurden überwiegend in neubarocken Formen mit Zwiebeltürmen gebaut. Ausnahmen wie St. Gabriel, St. Sebastian oder Leiden Christi mußten hart erkämpft werden. Seit 1924 waren durch die Gründung eines Diözesansteuerverbandes die Kirchenbautätigkeit stärker zentralisiert, der Einfluß des Erzbischofs auf den Kirchenbau verstärkt. In einer berühmt gewordenen und mehrfach veröffentlichten Silvesterpredigt nahm Kardinal Michael von Faulhaber zu den Fragen von Kirche und kirchlicher Kunst Stellung:

»[...] Die Kirche wurde [...] die Mutter der schönen Künste zu einer Zeit, da die meisten Völker von Europa noch im Dunklen und im Todesschatten saßen. Die Kinder der neuesten Zeit haben nach der Vergangenheit hin einen dicken Trennungsstrich gezogen und es möglichst schroff ausgesprochen: Wir künden eine neue Zeit, wir singen ein anderes Lied, wir machen alles neu. Wir zeichnen und malen und formen und bauen nach neuen Stilen unsere Bahnhöfe und Warenhäuser, unsere Banken und Fabriken, unsere Brückenköpfe und Schildhäuser. Schon hat diese neueste Kunst mit der Faust an die Tore des Heiligtums geschlagen und gesprochen: Tut euch auf, ihr uralten Pforten! da haben manche in der Kunststadt München gefragt: Was wird der Bischof dazu sagen? Wird er seine Stimme erheben und ausrufen: Das Haus Gottes ist ein Bethaus, kein Warenhaus? Wird er seine Hand erheben und die Grenzsteine zwischen Heilig und Weltlich wieder aufrichten? Wird er seinen Stab erheben und am Eingang ins Heiligtum sprechen: Bis hierher und nicht weiter? So erhebe ich heute meine Stimme, um die Gesetze der kirchlichen Kunst zu verkünden und die Grenzen der künstlerischen Willkür abzustecken. [...] Das erste und oberste Gesetz der kirchlichen Kunst lautet: Du sollst dich an die kirchliche Tradition halten! [...] Das zweite Gesetz der kirchlichen Kunst: Du sollst die

14 Döring: *Die Christliche Kunst*, XIX, 1922, Beiblatt S. 5/6.

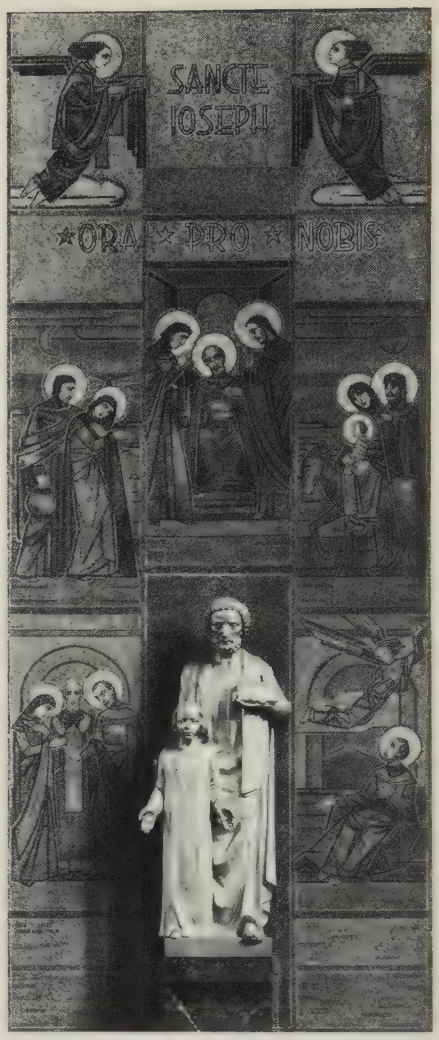


Abb. 13 a) Josef Eberz: *Maria-Altar,* St. Gabriel, 1926

Abb. 13 b) Josef Eberz: *Joseph-Altar,* St. Gabriel, 1926

Sprache deiner Zeit sprechen! [...] Das dritte Gesetz der kirchlichen Kunst: Du sollst den religiösen Charakter wahren! [...] Das vierte Gesetz der kirchlichen Kunst: Du sollst Gottesdienst werden! [...]

Aus diesen allgemeinen Gesetzen der kirchlichen Kunst lassen sich leicht einige *Zeitgebote für einzelne Künste* ableiten. *Die kirchliche Baukunst muß ihren Werken den Charakter des Heiligtums geben.* Es gibt eine neue Kirche, die, vom Fenster über dem Eingang abgesehen, eine Sperrfestung im Tessiner Tal sein könnte. Es mag ein Baustil für ein Postscheckamt oder ein landwirtschaftliches Lagerhaus ein zeitgeschichtliches Recht haben, aber nicht für eine Kirche. Es kann auch nicht das Ziel der kirchlichen Baukunst sein, ihre Werke städtebaulich, wie man sagt, der Umgebung anzugleichen. Sie muß vielmehr ihre Bauten über die Märkte und Gassen und Fabriken der Städte auch in der äußeren Bauform hinausheben. Kirchen sollen verkünden: Es gibt noch ein anderes Leben, es gibt noch ein anderes Licht, und noch ein anderes Brot. Kirchen müssen also über ihre Umgebung hinauswachsen und die Menschen hinauswachsen lassen. [...] *Die darstellenden Künste, Malerkunst und Bilderkunst, müssen aus dem Glauben leben und arbeiten.* Sie müssen an die Erbsünde glauben, also mit der Sinnlichkeit der Menschenkinder rechnen, und dürfen nicht Bilder schaffen, die den Schwachen zum Anstoß werden. Auch wenn in anderen Jahrhunderten bei einem naiveren Volk die Kirchen ähnliche Bilder hatten. Die bildenden Kirchenkünste

müssen daran glauben, daß *der Mensch ein Ebenbild und Kunstwerk Gottes* ist, daß trotz der Verwüstungen der Sünde ein Fingerabdruck göttlicher Schönheit am Menschen noch durchschimmert und in den Heiligen in hellen Strahlen aufleuchtet. Mögen die draußen die Bäume rot, die Pferde grün, die Menschen dreieckig oder viereckig malen. Mögen ihre menschlichen Mißgestalten und Zerrbilder glauben machen, der Mensch stamme vom Affen ab, die kirchliche Kunst muß *den Darwinismus ablehnen* und den Menschen als Ebenbild und Kunstwerk Gottes darstellen. Christusbilder können sogar *eine Gotteslästerung* und ein Ärgernis für das christliche Empfinden werden. Es gibt Christusköpfe, die zu sprechen scheinen: »Ich bin es, fürchtet euch nicht!« Es gibt Weihnachtsbilder von der Mutter Gottes, die jede übernatürliche Weihe der Stunde von Bethlehem zerstören. Es wurden Engel wie fliegende Fische dargestellt, und Heilige mit einem so blöden Gesichtsausdruck, als ob Verbrecher Modell gesessen hätten. Die kirchlichen Künste müssen aus dem Glauben leben und arbeiten.«[15]

Damit hat der Erzbischof mit aller Deutlichkeit die kirchliche Kunst von der zeitgenössischen Kunst abgesetzt. Innerhalb der Deutschen Bischofskonferenz hat sich Faulhaber mit seiner Auffassung durchgesetzt, obwohl im Rheinland eine weit weniger konservative Kirchenkunst üblich war. 1932 verabschiedete die Fuldaer Bischofskonferenz einen Erlaß über den sakralen Charakter kirchlicher Kunstwerke, der sich an Faulhabers ›Gesetze‹ anlehnt und die Künstler verpflichtet, »dem gesunden religiösen Empfinden der katholischen Volksseele zu entsprechen«.[16]

In den Kirchen Münchens der zwanziger und dreißiger Jahre arbeiteten weiterhin die älteren Maler Feuerstein, Fugel, Schleibner, Schiestl und Kolmsberger. Jüngere wie Albert Figel schlossen sich ihrem Stil an. Als 1925 Becker-Gundahl starb, wurde sein Nachfolger in der Professur für religiöse Malerei, Franz Klemmer aus Köln, der qualitätvoll die narrative Malerei des Historismus in moderne Formen tradierte. Von den jüngeren Malern sind drei beispielhaft zu nennen: Josef Eberz, Josef Bergmann und Albert Burkart.

Josef Eberz (1880-1942) aus Limburg hat in München bei Halm, Habermann und Stuck studiert, abschließend in Karlsruhe und Düsseldorf und schließlich 1905-1912 in Stuttgart bei Adolf Hölzel. Seit 1914 hat er Bilder ausgestellt, die mit Delaunay, Macke und Marc in Beziehung stehen. Seine späteren Arbeiten, besonders die kirchlichen – große Fresken in Freilassing, Rosenheim, Frankfurt, Stuttgart, Berlin und Mosaiken in St. Gabriel zu München – kehren wieder zur Lokalfarbigkeit zurück und zeigen nur mehr Andeutungen kubistischer Formzertrümmerung als bewegte Ondulation des Umrisses. In St. Gabriel war das Hauptbild ein riesiger thronender Christus in der Apsis. Übermenschlich große Christusfiguren wurden seit 1925 als Christkönigsbilder in vielen Kirchen angebracht (außer Eberz auch von Klemmer, Bertram, Bahn, Burkart u. a.). Erhalten sind die zwei Seitenaltäre von St. Gabriel (Abb. 13 a, b), Mosaikfelder, die um Heiligenfiguren in die Chorbogenwand eingelassen sind. Die Mosaiken zeigen ein konventionelles Programm fliegender Engel und biblischer Szenen. Die Figuren sind hieratisch stilisiert, mit betonten Umrissen in die Fläche gebunden, die Profile geometrischen Formen (Kreis und Quadrat) angenähert. Angestrebt ist eine Wirkung von erhabener Feierlichkeit, die Julius Baum 1931 so charakterisierte: »Das Zeitalter des Rationalismus stirbt, aber die Kunst stirbt nicht. Sie ist wie allezeit, reiner Spiegel des innersten seelischen Lebens ihrer Epoche; und sie läßt heute schon erkennen, daß in naher Zukunft die Gemeinschaft den Subjektivismus und Individualismus überwinden wird. [...] Die Kirche besinnt sich von neuem auf ihre große Aufgabe, und die Malerei erkennt, daß ihre Selbstherrschaft sinnlos geworden ist und daß sie beginnen muß, bescheiden wieder zu dienen! [...] Den Nörglern, die sogleich mit der Kritik zur Stelle sind, die Werke von Eberz lehnten sich zu stark an alte Vorbilder an und hätten keine Verbindung mit dem Leben der Gegenwart, sei erwidert, daß der wahre Künstler das seelische Leben der Zukunft vorausfühlt. Die Unruhe, die unser Dasein in den letzten Jahren erfüllte, kann nicht bleiben. Die Zukunft

15 *Die Christliche Kunst*, XXVI, 1930, S. 129-132.
16 *Die Christliche Kunst*, XXIX, 1932, S. 104.

Abb. 14a) Josef Bergmann: *Fresken,* St. Peter und Paul, Olching, um 1922-1937

Abb. 14b) Josef Bergmann: *Verleumdung Petri,* Fresko, St. Peter und Paul, Olching, um 1922-1937

wird unserem deutschen Volke hoffentlich die Geschlossenheit und Tiefe des religiösen Erlebens verleihen, die das Schaffen von Eberz uns heute schon gibt.«[17]

Der Maler Josef Bergmann (1888-1952) aus Amberg (Oberpfalz) wurde an der Münchner Akademie bei Becker-Gundahl ausgebildet. Hier sind von ihm Fresken in der Maximilianskirche erhalten: ›Goliath‹ und ›Christophorus‹ von 1933 und das ›Weltgericht‹ von 1941.

Das Hauptwerk Bergmanns ist die Ausmalung der neuromanischen Kirche von Olching 1922-1935 (Abb. 14a, b). Diese ist heute die einzige Kirche in der Region München aus der Zeit zwischen 1890 und 1940, deren künstlerisch intendiertes Raumbild erhalten ist. Deshalb kommt ihr heute exzeptionelle Bedeutung zu, aber schon in der Entstehungszeit wurden die Fresken mehrfach veröffentlicht und gewürdigt. Das Programm weist im Obergaden des Langhauses je sechs Bilder aus dem ›Leben des Heiligen Petrus und Paulus‹ auf, darüber neben den Fenstern eine ›Apostelfolge‹, am Chorbogen ›Abraham und Melchisedech‹, in der Apsis eine ›Majestas Domini‹. »Bergmann baut seine Farben aus dem beherrschenden Grundakkord des Kalktones auf, der kühl, vornehm von klarer Bestimmtheit ist. Hellgrüne Bänder umsäumen die Archivolten der Scheidbögen, während die Untersicht sandfarbig gehalten ist. Die Zwickel sind hellviolett gefüllt; die Lisenen werden hellrot und der Hintergrund, auf dem die Apostel mit rauchblauen Mandorlen stehen, gelb getönt. Und all diese Grundtöne schwingen nun in den figürlichen Kompositionen mit: gebrochenes Weiß, Blaugrau, Violett, Grün, nur daß zur Verdeutlichung charakteristischer Linien und Züge Schwarz vorsichtig dazugegeben wird. Die Farben klingen lauter im Apsidengemälde auf, wo Oxydgrün, Lapisblau, Krapprot vorherrscht.«[18]

Lill würdigt die Monumentalität, die Getragenheit des Vortrags, die Überwindung des Individuellen und Psychologischen zugunsten der religiös-sakralen Wirkung. Auf dem Weg zu einer neuen, herben, monumentalen, aber auch universalen und kirchlichen Gemeinschaftskunst schien ihm Bergmann einer der bestimmenden Maler der Zeit.

Ebenfalls von Lill gefördert und mehrfach gewürdigt wurde Albert Burkart (1898-1982) aus Riedlingen, der jüngste hier zu erwähnende Maler. Burkart hat in Stuttgart und München studiert und in den zwanziger Jahren Tafelbilder im Stil der Neuen Sachlichkeit gemalt. Seit 1928 hat er an kirchlichen Wandmalereien gearbeitet in Langensendelbach, Auerbach bei Passau, Augsburg (St. Anton und St. Josef), Schweiklberg, Riedlingen, Memmingen und 1937 in ›Königin des Friedens‹ in München-Giesing. Der Kirchenbau wurde von Robert Vorhoelzer, dem besten Vertreter des Neuen Bauens in München, entworfen.

17 Julius Baum: »Neue kirchliche Arbeiten von Josef Eberz«, in: *Die Christliche Kunst,* XXVII, 1931, S. 169-174.

18 Georg Lill: »Zu den Wandgemälden Josef Bergmanns in Olching«, in: *Die Christliche Kunst,* XXXII, 1936, S. 129-139.

Das Patrozinium und das Programm der Kirche sind eine deutliche Absage an die Kriegspropaganda des Nationalsozialismus. An der geraden Chorwand malte Burkart das weit überlebensgroße Bild einer ›Thronenden Madonna‹ mit dem Ölzweig als Friedenszeichen (Abb. 15). Darunter die Weihe der Kirche und der Stadt München an die Friedenskönigin durch Kardinal Faulhaber. In einem zweiten Fries ist die Überwindung von Zwietracht, Lüge und Krieg durch einen Kampf von Engeln gegen Teufel dargestellt. Das Wandbild wurde vor der liturgischen Neuordnung durch zwei Tafelbilder von Seitenaltären (Abb. 16) begleitet. In der künstlerischen Gesamtanlage ist Burkart eine glückliche Verbindung von Erzählung und Monumentalität von Bild, Wand und Raum gelungen. Aus dem Stil der Neuen Sachlichkeit und einer neuen Auseinandersetzung mit der italienischen Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts hat er einen Stil kirchlicher Monumentalmalerei entwickelt, der das Gewaltsame und Gewollte, das in der Münchner Kirchenmalerei von Becker-Gundahl bis Bergmann spürbar war, harmonisch und menschenfreundlich in einer natürlich wirkenden Monumentalität überwand.

So hätte die kirchliche Malerei weitergehen können, aber auf die Kirche des Friedens fielen 1943 die Bomben des Kriegs.

Nach dem Krieg, in den fünfziger Jahren, hat es eine kurze Zeit so ausgesehen, als ob die kirchlichen Kunstbestrebungen der zwanziger Jahre fortgesetzt würden. Aber dann hat die liturgische Bewegung die Kunstbewegung erstickt. Die Architektur hat Farbe und Skulptur abgeschüttelt und wurde rein. Die kirchliche Monumentalmalerei erlag diesen Strömungen. Heute gibt es Monumentalmalerei in Mexiko, China und der DDR. Ob sie auch in einer pluralistischen Gesellschaft möglich ist? Künstler träumen von ihr, entwerfen immer wieder große Farbräume. In der Katholischen Kirche ist eine Abkehr von der reinen Liturgie und der begrifflichen Theologie der Neuscholastik festzustellen, hin zu einer narrativen Theologie. Es dürfte vielleicht wieder gemalt werden und nach dem Willen der Gemeinden sollte es auch. Aber ob und auf welchem gestalterischen Niveau die aktuelle Kunst und die Kirche sich treffen, bleibt eine offene Frage.[19]

Abb. 15 Albert Burkart: *Chorfresko,* Maria Königin des Friedens, 1938

Abb. 16 Albert Burkart: *Elisabeth-Altar,* Maria Königin des Friedens, 1938

19 Zeitraum und Beurteilungskriterien dieser Übersicht wurden mit Hinblick auf die Lebensdaten Karl Caspars gewählt. Man kann Leistung und Stellung dieses religiös-kirchlich engagierten Malers nicht beurteilen, ohne zu bedenken, wie die kirchlich genehmigte Malerei am Ort seines Wirkens ausgesehen hat.

Peter-Klaus Schuster

Religiöses bei Hanfstaengl

Abb. 1 *Katalog ›Religiöse Bilder‹,* Franz Hanfstaengl, München 1914, Titelblatt nach einem Gemälde von J. M. H. Hofmann: ›Der Heiland‹, um 1895

Als Franz Hanfstaengl sich Gedanken über den Fortbestand seiner 1831 in München gegründeten Reproduktionsanstalt machte, konnte er unter seinen Söhnen zwischen einem im Reproduktionswesen erfahrenen Künstler und einem Kaufmann wählen. Er entschied sich für den jüngeren der Söhne, den bis dahin im englischen Teegeschäft tätigen Kaufmann mit der Begründung, auch Kunst sei letztlich »nur Ware, die mittels kaufmännischer Routine an den Mann gebracht werden muß«.[1]

Der Erwählte, Edgar Hanfstaengl, expandierte das Reproduktionswesen in Richtung auf zeitgenössische Kunst, gründete Filialen in London und New York und führte die Münchner Firma um die Jahrhundertwende zu jener internationalen Bedeutung, die Thomas Manns Invektiven gegen die Münchner Reproduktionsindustrie in ›Gladius Dei‹ auf sich zog.[2] Dabei gilt es zu beachten, daß Hanfstaengl keinerlei Ladengeschäfte unterhielt, also nicht als Endverkäufer auftrat, sondern mit seinen Reproduktionen nur Wiederverkäufer wie Buch- und Kunsthandlungen belieferte. Diese wurden durch vollständig illustrierte Sortimentskataloge über Hanfstaengls Angebot informiert. Ein Gesamtkatalog hat sich nicht erhalten, wohl aber thematische Spezialkataloge.

So erschien um 1914 ein Katalog ›Religiöse Bilder‹ (Abb. 1), der auf 240 Seiten und mit 500 Abbildungen sämtliche Reproduktionen der Firma nach christlichen Gemälden Alter und Neuer Meister versammelte. Die Alten Meister, zahlenmäßig mit 60 Seiten weit unterlegen und am Schluß des Bandes angeordnet, reichen nach dem Alphabet von Bellini über Botticelli, Dürer und Holbein bis Murillo, Raphael, Rembrandt, Rubens, Tizian und Rogier van der Weyden. Jedoch auch Feuerbach, Millais, Millet und Rossetti werden erstaunlicherweise schon den Alten Meistern zugerechnet.

Mit 160 Seiten weit umfangreicher ist das Angebot moderner christlicher Kunst. Auch hier ist das Material nach dem Alphabet der Künstlernamen geordnet. Kaum ein bekannter deutscher Maler christlicher Sujets zur Jahrhundertwende fehlt in diesem Hanfstaengl-Katalog. Klinger, Stuck, Thoma und Uhde sind ebenso vertreten wie Firle, Hermann Kaulbach, Albert Keller, Gabriel Max, Bruno Piglhein und der Münchner Spätnazarener Schraudolph oder die gründerzeitlichen Berliner Spezialisten christlicher Kunst, Hofmann und Plockhorst. Von ihnen allen hatte Hanfstaengl das Copyright für einzelne Bilder oder – wie etwa bei Stuck – für das Gesamtwerk erworben. Der Hinweis ›Copyright Hanfstaengl‹ ist häufig selbst noch auf den nur briefmarkengroßen Abbildungen im Katalog vermerkt.

Nicht bei Hanfstaengl lagen ganz offensichtlich die Rechte für Werke der Beuroner Kunstschule, deren Reproduktionen vom Kloster Beuron selbst vertrieben wurden. Auffällig ist auch das Fehlen von Reproduktionen nach Cornelius und Overbeck. Weniges von Ittenbach, Veith und Schraudolph vertritt einzig das Nazarenertum. Ebenso fehlt unter den Präraffaeliten der besonders eng an die Nazarener anschließende Holman Hunt. Am Geschäft der chromolithographischen Anstalten mit der Trivialisierung frommer nazarenischer Bilder hat Hanfstaengl jedenfalls ebensowenig teilgenommen wie an der Popularisierung des sogenannten religiösen Schlafzimmerbildes in bunten Öldrucken. Der Hauptmeister dieses Genres, der in München in der Schellingstraße wohnende

1 Zitiert nach Heinz Gebhard: *Franz Hanfstaengl, Von der Lithographie zur Photographie,* Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 1984, S. 190.

2 Vgl. Gebhard (Anm. 1), S. 190ff. Zu Thomas Mann und Hanfstaengl siehe den Katalogbeitrag ›München leuchtete‹, S. 29ff.

Giovanni Untersberger, begegnet jedenfalls nie in Hanfstaengls religiösem Bildsortiment.[3] All das macht deutlich, daß Hanfstaengls Anspruch weit mehr auf der Reproduktion von Kunst, denn an der massenhaften Trivialisierung von religiösem Bildschmuck, frommen Andachtsbildern, Kirchenschmuck oder gar Kommunionbildchen lag. Hanfstaengls Kunde ist der Kunstfreund, nicht der Kirchengläubige mit seinen entsprechenden Bildbedürfnissen. Zwar werden von Hohfelder und Seuffert vollständige Kreuzwege mit 14 Einzelbildern angeboten (Abb. 2), doch abgesehen davon fehlen bei Hanfstaengl ausgesprochen kirchliche Bildwerke ebenso wie etwa Reproduktionen nach Bildern der in der Zeitschrift ›Die christliche Kunst‹ empfohlenen Kirchenmaler. Einzig Fugel ist mit zwei Reproduktionen vertreten. Weiterhin fällt in Hanfstaengls Sortiment die Zurückhaltung gegenüber Heiligenbildern auf. Hanfstaengls Angebot macht vielmehr einen konfessionell überaus ausgewogenen und eher überkonfessionellen Eindruck. Jedenfalls stehen typisch protestantische Bildthemen wie ›Lasset die Kindlein zu mir kommen‹ bei Uhde neben ausgesprochen katholischen Madonnenbildern, etwa von Hermann Kaulbach.

Von diesem breiten Sortiment, auf das gleich noch näher einzugehen sein wird, bot Hanfstaengl in seinem Katalog jedes Motiv in unterschiedlichen Größen als preiswerte Photographie, anspruchsvolleren Kohledruck oder als Photogravüre an. So wurde etwa Raphaels ›Madonna im Grünen‹ mit dem bei Hanfstaengl – wenn immer möglich – üblichen Hinweis auf das besitzende Museum im Sortimentskatalog in diesen drei Ausführungen angeboten (Abb. 20). Buntfarbigkeit war im Gegensatz zu den preiswerten Chromolithographien bei Hanfstaengl recht eigentlich verpönt. Nur von sehr erfolgreichen Motiven, und das waren außer Werken der Weltkunst geschmacklich meist eher bedenkliche Vorlagen, bot man farbige Aquarelldrucke oder gar sogenannte Faksimile-Aquarelle an. Auf diese aufwendigen und entsprechend teuren Farbdrucke hielt man sich bei Hanfstaengl viel zugute, denn – so der Katalog ›Religiöse Bilder‹ – die »Mittelmäßigkeit der meisten früheren Farbendrucke machte es dem Kunstfreunde, der auf geschmackvolle Ausstattung seiner Wohn-

Abb. 2 Hanfstaengl-Reproduktion nach Robert Seuffert: *Veronika reicht Jesu das Schweißtuch,* 6. Kreuzwegstation

3 Vgl. Wolfgang Brückner: *Elfenreigen – Hochzeitstraum, Die Öldruckfabrikation 1880-1940,* Köln 1974, S. 115 ff., und Sigrid Metken: »Nazarener und ›nazarenische‹ Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals«, in: Katalog zur Ausstellung *Die Nazarener,* Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1977, S. 365 ff. Zur Reproduktion zeitgenössischer christlicher Bildwerke in Kunstbänden des 19. Jhs. grundlegend die Ausführungen von Stephan Waetzoldt, ›Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts‹, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst,* Frankfurt 1972 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jhs., XVIII), S. 36 ff.

Abb. 3 *Klebealbum ›Religiöses‹* der Firma Hanfstaengl, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

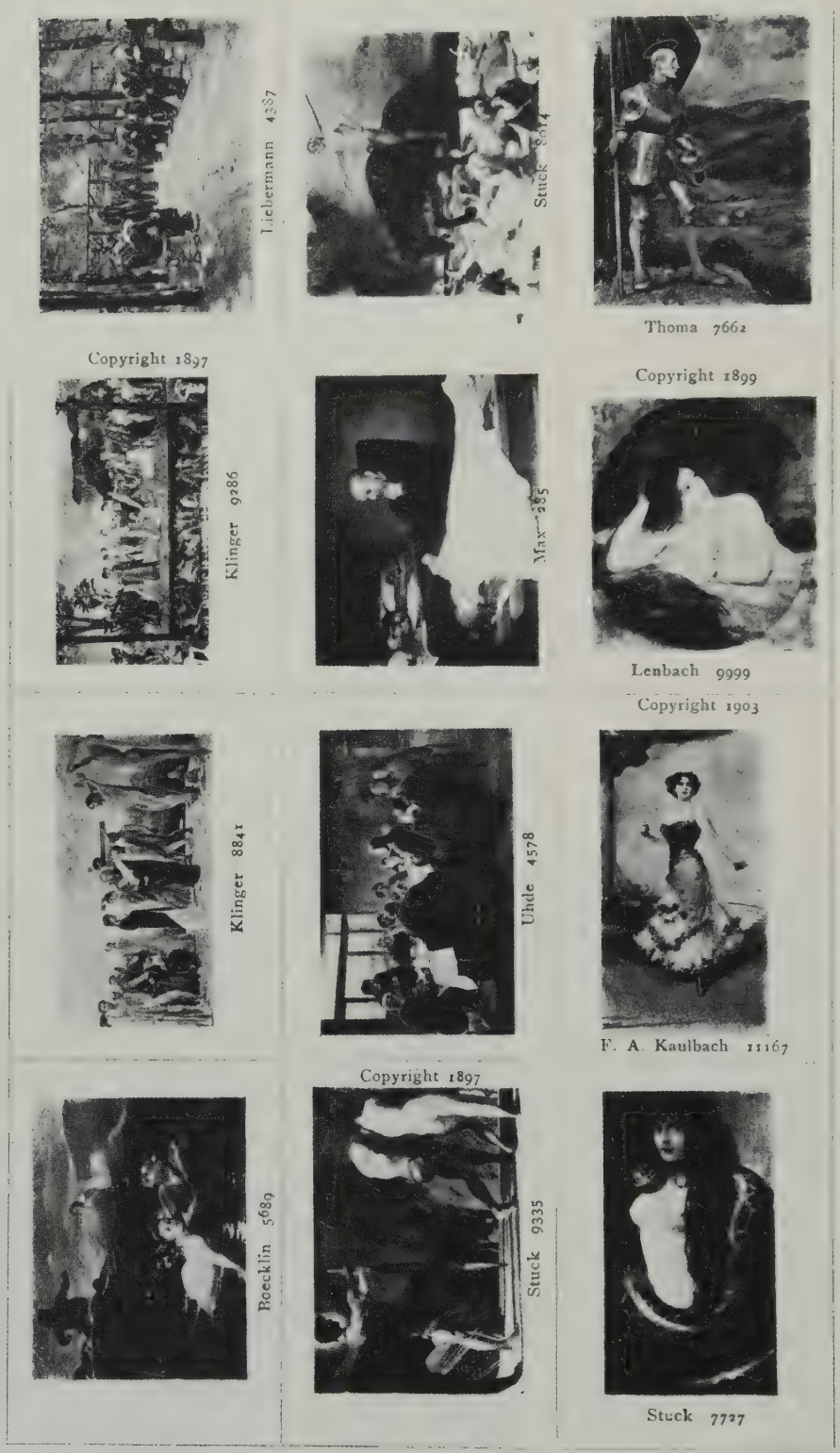


Plate 9.

Masterpieces of Modern German Art.

Abb. 4 *Meisterwerke moderner deutscher Kunst*, Tafel aus ›Hanfstaengl's Catalogue of Modern Art‹, London 1907

Copyright 1894

Plockhorst 3726

Hofmann 8229

Plockhorst 3587

Plockhorst 3103

Plockhorst 5001

Plockhorst 4630

Copyright 1893

Defregger 4340

Plockhorst 7679

Bodenhausen 6172

Copyright 1893

Liska 6188

Plockhorst 5847

Thumann 8391

Plate 12.

Sacred Art.

Abb. 5-9 *Religiöse Bilder*, Tafeln aus ›Hanfstaengl's Catalogue of Modern Art‹, London 1907

HANFSTAENGL * LONDON * MUNICH * NEW YORK

Copyright 1901

Plockhorst 10569

Copyright 1896

H. Kaulbach 9041

Copyright 1900

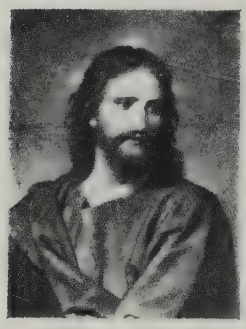
Plockhorst 10568

Copyright 1894

Scheuren'erg 7808

Lang 6117

Plockhorst 6173



Hofmann 6401

Bodenhausen 6448

Hofmann 2950

Copyright 1898

Thumann 9623

Plockhorst 6856

Fröschl 5229

Plate 13.

Sacred Art.

Abb. 6

Copyright 1901

Defregger 10630

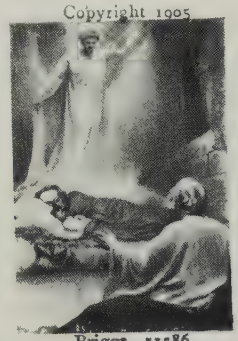
Hoesslin 6804

Feuerstein 6723

Copyright 1899

Beyschlag 10022

Copyright 1905



Briggs 11586

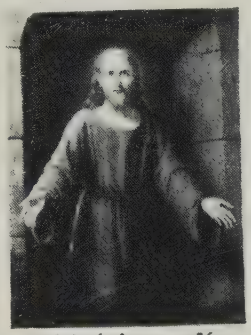
Copyright 1901

Seifert 10460

Copyright 1893

Plockhorst 7378

Copyright 1905



Schmiechen 11486

Plockhorst 3178

Furst 6992

Bernatz 5380

Deger 5056

Plate 14.

Sacred Art.

Abb. 7

Plate 15.

Sacred Art.

Abb. 8

Plate 16.

Sacred Art.

Abb. 9

Abb. 10 Hanfstaengl-Reproduktion
nach J. M. H. Hofmann: *Der Heiland,* 1894

räume hielt, unmöglich, sich in seinem Heim eines farbigen Bildes zu erfreuen.«[4] Hanfstaengl betrieb also Kunstpopularisierung, die in der Reproduktion den Charakter des Kostbaren seiner Vorlage erhalten wollte oder sie erst kostbar machte. Bestellt wurde dieses gepflegte Warenangebot nach den im Katalog angegebenen Nummern. Mit entsprechender Nummernfolge gab es im Stammhaus Hanfstaengl große Klebebände (Abb. 3), in die Photographien jeder Reproduktion im Visitenkartenformat eingeklebt waren.

Was uns heute beim Blick in solche Alben entzückt – die geradezu absurde Versammlung völlig unterschiedlicher Stile und Gefühle – sollte nicht allzu leichtfertig als Ausdruck einer Geschmacksunsicherheit der Zeit interpretiert werden. Es ist weniger Schwäche als das stolze Selbstbewußtsein, jedem etwas bieten zu können. In diesem Sinne empfanden viele Zeitgenossen diese Reproduktions-Industrie als eine Form der Demokratisierung und als Erziehungsmittel zur Kunst. Ja, die ganzen Erneuerungsbestrebungen christlicher Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts wurden aus dem Phänomen der Kunstreproduktionen abgeleitet. So heißt es 1911 im protestantischen Lager in Paul Webers Vorträgen über ›Kunst und Religion‹: ›Die modernen Vervielfältigungsverfahren, die eine ganz besondere Bedeutung für die Heraufführung dieser Bewegung [nämlich der Neubelebung religiöser Kunst] gewannen, schütteten den Kunstschatz aller Völker und Zeiten in immer zahlreicheren und immer billigeren Wiedergaben vor uns aus. Das Auge lernte wieder sehen, forschen, vergleichen, sich erfreuen, nachdem es im vorangegangenen Zeitalter der einseitigen Verstandeskultur arg vernachlässigt und verkümmert war. Ein immer lebhafteres Interesse für Kunst erfaßte die weitesten Kreise, eine heiße Sehnsucht nach dem Schönen, das fast aus unserem Leben entwichen war.«[5] Solch heiße Sehnsucht nach dem Schönen in der Kunst erfüllte niemand besser und umfassender als Hanfstaengl. Hanfstaengl lieferte sowohl das ›Musée imaginaire‹ aller möglichen Anregungen für den der Tradition verpflichteten christlichen Künstler. Zugleich stiftete Hanfstaengl für die Kunstliebhaber einen leicht verfügbaren Kult der Schönheit und des Wunderbaren. Als ein solcher Kult der Schönheit und der Wunder gegen die Verstandeskultur läßt sich auch beschreiben, was Hanfstaengl nach Abzug aller unmittelbaren Kunstansprüche unter dem Stichwort ›Religiöses‹ anbot.

Eine solche, höchst aufschlußreiche Aufteilung des Angebotes in Kunst einerseits und Religiöses andererseits findet sich in Hanfstaengls ›Catalogue of modern art‹, der 1907 für die englische und amerikanische Kundschaft in London erschienen ist. Im Tafelteil werden zunächst Reproduktionen zeitgenössischer Künstler aller Länder angeboten. Unter den ›Meisterwerken moderner Kunst in Deutschland‹ zeigt die Abbildungstafel (Abb. 4) Werke von Böcklin, Klinger, Liebermann, Uhde, Thoma, Lenbach, Kaulbach, Max und Stuck. Von letzterem natürlich die ›Sünde‹ sowie die ›Vertreibung aus dem Paradies‹, von Uhde das ›Letzte Abendmahl‹, von Klinger die ›Kreuzigung‹ und von Thoma einen Hl. Georg als ›Hüter des Tales‹. Von zwölf abgebildeten Werken sind sechs, die Hälfte also, religiös, aber sie rechnen hier zur modernen deutschen Kunst. Deshalb begegnen sie nicht mehr im Abbildungsteil religiöser Bilder, der ›Sacred art‹, die 5 Tafeln im Katalog umfaßt (Abb. 5-9). Auf die religiösen Bilder folgen 2 Tafeln mit Allegorien und Historienmalerei, 6 Tafeln mit mehr oder weniger bekleideter Frauenschönheit und 13 Tafeln mit Genrebildern junger Paare mit und ohne Kinder, 3 Tafeln mit Landschaften und Seestücken sowie 7 Tafeln mit Jagd- und Sportbildern.

Wenn auch das auffällige Übergewicht von Genrebildern in diesem Themenkatalog sich aus der speziellen Offerte an ein bürgerlich angelsächsisches und mithin nicht katholisches Publikum erklären mag, so ist doch die zahlreicher als die Historie und die Landschaft vertretene religiöse Malerei als vornehmste Themengruppe dadurch ausgezeichnet, daß sie in der Abfolge gleich auf die reine Kunst folgt. Was nach solcher Trennung von der Kunst an religiöser Malerei noch bleibt, ist ihre schon erwähnte Ausbildung zum Kult der Schönheit

4 *Religiöse Bilder,* Franz Hanfstaengl, München 1914, S. III f.

5 Paul Weber: *Kunst und Religion, Eine Frage für die Gegenwart erläutert an einem Gange durch die Geschichte der christlichen Kunst,* Heilbronn 1911, S. 9. Vgl. jedoch die Ablehnung religiöser Massenerzeugnisse der »Fabrikbetriebe und sogen. Kunstanstalten« durch den 43. Katholikentag 1896 in Dortmund, dazu Katalogbeitrag von Urban Rapp, S. 55 ff.

und des Wunderbaren. Auf allen religiösen Drucken nach Werken fast ausschließlich deutscher Künstler gibt es selbst im Leiden nur wohlgefällige Menschen in rührenden und wunderbaren Situationen. Nach Abzug der Kunst dominiert in all diesen Bildern die didaktische Absicht frommer oder sittlich erbaulicher Stimmungen. Wurden unter der Sparte ›Kunst‹ befremdliche Inhalte durch den Kunstwert gedeckt, so interessiert unter dem Stichwort ›Religiöses‹ nur der christliche Inhalt, dessen künstlerische Darstellung nicht irritieren darf. Während in der Sparte ›Kunst‹ genau bestimmbare Originale reproduziert werden, handelt es sich hier fast ausschließlich um Bilder zeitgenössischer deutscher Spezialisten für religiöse Sujets, die einzig gemalt wurden, um reproduziert zu werden, deren thematischer Absicht die Perfektion Hanfstaenglscher Drucke erst zu einem populären Kunstwert verhilft.

Reproduktionsfähig aber waren diese Vorlagen durch ihre Verbindlichkeit. Der Christus des Berliner Akademieprofessors Hofmann (Abb. 10), ein blonder Heiland mit Anklängen an Raphaels ›Transfiguration‹, war in jedem gewählten Ausschnitt – ob als Kopf, Halbfigur oder in völliger Größe – von harmonischem Adel. Es ist der Heiland von einer »äußeren Normalschönheit«, wie »viele Christen sich ihn gerne am Sonntag predigen lassen, der Helfer, der mit zarter Hand die Lebenshindernisse wegräumt.«[6] Die Lebenshindernisse der Heiligen Familie selbst sind so dargestellt, daß nicht nur die katholischen Gläubigen, sondern mit Blick auf weltweite Vermarktung jede bürgerliche Familie sich in ihnen gleichsam verwandelt in ihren Lebenssorgen wiedererkennen konnte. Joseph stets als tatkräftig besorgter Familienvorstand, Maria stets als gutaussehende liebende Mutter, die in den Rollen berühmter Madonnen posiert. Bei Bodenhausen (Abb. 11) etwa wird eine solch zeitgenössische Maria wieder zu Raphaels ›Sixtina‹. Das Religiöse ist der abwesenden großen Kunst nachgestellt. Häufig erscheint Maria mit ihrem hübschen Kind im Kreis anderer Kinder oder umgeben von einer Engelschar. Märchenhaft wie eine Elfenkönigin wirkt diese durch die Fluren schreitende Maria. Ein idyllisches Märchenbild, das in allen Größen zu haben war, ist auch Strutts ›Friede‹ (Abb. 12). Christus als blondgelocktes Kind im Nachthemd inmitten eines Tieridylls von paradiesischer Eintracht. Der Betrachter darf sich viel dabei denken, daß das Christuskind nicht mehr wie früher das Lamm, sondern das junge Kälbchen umarmt, das ja mit Wahrscheinlichkeit im Schlachthof enden wird. Durch eine solche gefühlhafte Aktualisierung christlicher Ikonographie werden solche Reproduktionen zu bürgerlichen Lieblingsbildern. Durch die Auflösung christlicher Bildtraditionen ins Private, durch die Verwandlung religiöser Wunder ins Märchenhafte und Verwunschene werden im Gegensatz zur strikten Bibelillustration Denkräume

Abb. 11 Hanfstaengl-Reproduktion nach C. von Bodenhausen: *Madonna mit dem Jesusknaben*, 1890

Abb. 12 Hanfstaengl-Reproduktion nach William Strutt: *Friede*, 1896

6 So G. Lasch: »Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: *Christliches Kunstblatt*, 1904; zitiert nach Adolf Smitmans: *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik*, Sankt Augustin 1980, S. 106.

Abb. 13 Hanfstaengl-Reproduktion nach A. Weczerzick: *Heil St. Hubertus*

Abb. 14 Hanfstaengl-Reproduktion nach Georg Buchner: *Ein Dankgebet*

belassen, Leerstellen, die der einzelne Betrachter gefühlvoll ausfüllen kann, zumal ihn die häufig groß unter der Darstellung mitgedruckte Bildunterschrift eindeutig dazu auffordert. So etwa verwandelt sich das Tierbild (Abb. 13) unter dem Appell seiner Unterschrift zum Heiligenbild, wobei nun jeder solchermaßen angesprochene Betrachter in die Vision des Heiligen einzutreten vermag.

Die zu ziehende Lehre und Nutzanwendung solch frommer Reproduktionen wird auch sonst durchweg angegeben. Stets aber so wie auf Buchners ›Dankgebet‹ (Abb. 14) oder Kaulbachs ›Opferkerzen‹ (Abb. 15), daß sich der einfühlende Betrachter noch viel zum Bild hinzudenken kann. Das Unfaßliche des Religiösen wird zum Unausdeutbaren frommer Stimmungen. So entstehen Bilder einer individuellen Andacht ohne kirchlichen Ritus. Außer Kinder- und Tierbildern gehören zum Repertoire solch frommer Stimmungsbilder bei Hanfstaengl besonders auch die Mönch- und Einsiedlersujets. Und wieder posieren die Frommen im Bild nach berühmten Mustern der Kunst, so Schikaneders kontemplierender Mönch (Abb. 16) nach Caspar David Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Dergleichen Bildzitate wollen von Hanfstaengls Bildungspublikum erkannt werden. Das religiöse Bild wird so zum gehobenen Verhaltensmuster. Was die Hanfstaengl-Reproduktion in der Buch- und Kunsthandlung an religiöser Verbindlichkeit verliert, das kommt ihr wieder aus dem Fundus bürgerlicher Normen zu, der sich am Wohlklang dieser Bilder orientiert. Daß dahinter die Gefahr der Verfehlung und mithin der sozialen Ächtung lauert, zeigt Max-Ehrlers Bild eines ›Schutzengels‹ (Abb. 17). Der hier als drohende Gefahr dargestellte ›Schritt vom Wege‹ einer jungen hübschen Frau hat Fontanes ›Effi Briest‹ ins Unglück und in die gesellschaftliche Isolation getrieben. Gerade Effis Lebensweg war umstellt von solchen Reproduktionen christlicher Muster.[7]

An die Stelle christlicher Unterweisung tritt also im bürgerlichen Wohnzimmer durch Religiöses von Hanfstaengl ein Normendruck, der durch Schönheit und Wunder beim bürgerlichen Betrachter Wunschdenken wie Versündigungsängste produziert.[8] Die christliche Unterweisung wird durch Kunstreproduktion zur kaum weniger strikten ästhetischen Erziehung. Wer diesen Stellenwert der künstlerischen Imitations-Industrie im bürgerlichen Leben verkennt, wer sie nur im Dienste eines sinnenreichen Schönheitskultes sieht, der muß wie der christliche Jüngling bei Thomas Mann an ihr sittlichen Anstoß nehmen. So geschehen auch noch 1921 in Kempten vor einem Hanfstaengldruck von Raphaels ›Madonna im Grünen‹ (Abb. 20). Daß hier das Muster aller Madonnen

7 Vgl. Peter-Klaus Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern,* Tübingen 1978, bes. S. 40 ff.

8 Zur ästhetischen Erziehung durch die Trivialkunst vgl. Norbert Miller: »Mutmaßungen über lebende Bilder, Attitüde und ›tableau vivant‹ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts«, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst,* Frankfurt 1972 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh., XVIII), S. 115 ff., ferner Jörn Reichel: »Die Poesie im Festtagskleide, Zum Problem des Trivialen in religiösen Anthologien«, in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt 1971 (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh., XV), bes. S. 25 f. Vgl. auch die Beiträge von Martin Scharfe und Rudolf Schenda in: *Zeitschrift für Volkskunst,* 66, 1970, S. 87 ff.

Abb. 15 Hanfstaengl-Reproduktion nach Hermann Kaulbach: *Opferkerzen*

Abb. 16 Hanfstaengl-Reproduktion nach J. Schikaneder: *Meditierender Mönch,* 1893

Abb. 17 Hanfstaengl-Reproduktion nach L. Max-Ehrler: *Der schützende Engel,* 1894

zum Stein des Anstoßes wurde, ist nachgerade eine Parodie des Lebens auf Thomas Manns kunstvolle Ironie gegen Hanfstaengls christliche Reproduktionen.

In den zwanziger Jahren übernahm Hanfstaengl das einstige Konkurrenzunternehmen, die ›Photographische Gesellschaft‹ in Berlin. In einem Katalog mit Bauhaus-Typographie (Abb. 18) wurden unverändert die religiösen Bilder der Jahrhundertwende von Gebhardt, Uhde und Firle angeboten, durchmischt mit Werken kleinerer Talente wie Pfannschmidt, Plockhorst und Carl Müller. Neu ist jedoch die nun von Hanfstaengl übernommene Abteilung ›Der Sieg der Farbe‹, eine Kollektion von 40 farbigen Lichtdrucken der neuesten Kunst, angefangen mit Van Gogh, dann Werke des französischen Impressionismus, des Postimpressionismus, Picasso, Matisse und die Fauves bis hin zu Nolde, Marc, Macke, Kandinsky, Mondrian, Doesburg und Rodschenko. Als explizit religiöses Thema begegnet nur noch Morgners ›Einzug in Jerusalem‹ (Abb. 19). Hier scheint die ästhetische Erziehung im oben beschriebenen Sinne zu ihrem Ende gekommen zu sein. Reproduziert werden nur noch Kunstwerke und nicht mehr bürgerliche Normen. Und doch mag man sich fragen, ob die endlose Reproduktion von Franz Marcs ›Pferden‹ oder Van Goghs ›Sonnenblumen‹ nicht unverändert die Verwandlung eines Kunstwertes in einen Kultwert bedeutet. Gewiß, das reproduzierte Kunstwerk verliert, wie von Benjamin beobachtet,

Abb. 18 *Katalog der Photographischen Gesellschaft,* Berlin 1925

seine einzigartige Aura. Und doch gewinnt das um seine Einmaligkeit gebrachte Kunstwerk durch seine massenhafte Reproduktion eine neue Aura, wird erneut zu einem Kultbild.[9] An die Stelle des Kunstwertes tritt beim reproduzierten Kunstwerk der Kultwert, der unverändert religiöser Sinnstiftung offensteht. So sind unsere Kunstpostkarten als Nachfolger von Hanfstaengls aufwendigen Reproduktionen unverändert unsere kleinen Andachtsbilder. Bedeutete die Reproduktionsindustrie für die traditionelle christliche Kunst ihre Verwandlung zum bürgerlichen Sittenstück, so bedeutet sie für die anscheinend so autonome moderne Kunst deren Verwandlung zum Meditationsgegenstand einer keineswegs nur ästhetischen Religion. Franz Marcs Hoffnung, daß auch seine Tierbilder »auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören«[10], hat sich außerhalb der ästhetischen Kirche des Museums am ehesten durch die Reproduktionsindustrie erfüllt.

9 Wohl allzu resignativ im Sinne bloß erneuter Normenaneignung beschreibt dieses Phänomen am Beispiel von Van Goghs ›Sonnenblumen‹ Theodor W. Adorno: »Piperdruck«, in Adorno: *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben,* Frankfurt 1971, S. 275 f. Vgl. ferner Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt 1963, bes. S. 13 ff.

10 Franz Marc, Die »Wilden« Deutschlands, in: Der Blaue Reiter, München 1912, S. 7.

MORGNER, Einzug in Jerusalem

NOLDE, Die Schwärmer

MARC, Pferde

Abb. 19 *Farblichtdrucke nach Morgner, Nolde und Marc* aus dem Katalog der Photographischen Gesellschaft, Berlin 1925

Raphael

Madonna im Grünen

Photogravüre

Faksimile 53 : 69 . . M. 20.—

Kohledruck

Faksimile . . . M. 30.—
Imperial . . . . . M. 12.—
Royal . . . . . M. 6.—

Photographie oder Pigmentdruck

Folio . . . . . M. 1.—

Kaiserl. Gemälde-Galerie Wien. No. 375

Abb. 20 Hanfstaengl-Reproduktion nach Raphael: *Madonna im Grünen,* Preisangaben von 1914

Aus dem ›Allgäuer Tageblatt‹ vom 28. Mai 1921:

O sancta simplicitas!

Vor dem Schaufenster der Oechelhäuserschen Buchhandlung stehen zwei Damen, ganz versunken in der Betrachtung einer Hanfstaenglschen Nachbildung von Rafaels ›Madonna im Grünen‹. Die Augen der Betrachtenden können sich gar nicht satt sehen an dem anmutsvollen Bilde, in dem die vollkommenste Schönheit – körperlicher wie seelischer Art das Mittel für den Ausdruck des Göttlichen geworden ist. Bald ruhen die schönheitsbedürftigen Augen auf dem versonnenen Antlitz der Madonna, bald auf dem lieblichen Jesuskind, das in seiner leuchtenden unbekleideten Leiblichkeit »liebevoll der Natur abgelauscht« ist, bald blieben sie auf dem Spielgenossen Johannes haften, der dem Jesusknaben gewissermaßen das Gleichgewicht hält und mit ihm zusammen wiederum zur Mutter kontrastiert. Lange stehen die Betrachtenden stumm vor dem Bilde und ihre Augen weiden sich an der goldenen Lieblichkeit des Bildes. Dann hebt eine Unterhaltung an. Sprechen sie von dem edlen Eindruck, den das Bild auf ihre Seele gemacht hat? Oder sprechen sie mit Kunstverständnis über den wohltuenden pyramidenartigen Aufbau, der dadurch geschaffen ist, daß Maria in die Mitte gebracht ist und die beiden Knäblein sich zu ihren Füßen befinden? Sprechen sie vielleicht den Wunsch aus, das Bild im Original zu sehen, wozu man freilich nach Wien pilgern müßte. Nein, von all dem sprechen sie nicht! Man hört etwas, wie: »ich gehe jetzt hinein!« Will die also Sprechende das Bild schnell kaufen, damit ihr kein anderer zuvorkommt? O nein – auch das nicht! Voller Entrüstung verlangt sie drinnen nach dem Chef, dem sie nach seinem Erscheinen in barschem Tone befiehlt, er möchte sofort das Bild aus der Auslage entfernen. Durch dieses werde das Allerheiligste in den Schmutz getreten. Sogar die Studenten und Schüler regten sich darüber auf. So etwas könne man doch nicht ausstellen. Sie gehe jetzt gleich zur Polizei und erstatte Anzeige! Als man das Fräulein bat, die Namen derjenigen zu nennen, die an Rafaels Madonnenbild Anstoß genommen hätten, war sie natürlich nicht in der Lage, das zu tun, und auch ihren eigenen Namen verschwieg sie geflissentlich. (Wie wir hören, soll es eine hiesige Lehrerin sein.) Trotz der Aufklärung, die ihr von dem Geschäftsinhaber gegeben wurde, daß bisher noch niemand auf den Einfall gekommen wäre, daß in dem Madonnenbild Rafaels, das in Tausenden von Nachbildungen verbreitet wird, etwas Anstößliches zu finden wäre, rannte sie zornentbrannt davon, leider so schnell, daß sie den guten Rat nicht mehr hörte, sie möchte statt zur Polizei lieber zu einem Arzt gehen, der in diesem Falle sicher die zuständige Stelle wäre. Es scheint, daß die seltsame Kunstrichterin versucht hat, den Verein für Bekämpfung der Unsittlichkeit mobil zu machen. Das ist ihr aber nicht gelungen. Der Vorsitzende dieses Vereins, Herr Oberlandesgerichtsrat Schelbert, sah sich das Bild daraufhin auch an, konnte aber, wie jeder geistig-normale Mensch, natürlich nichts Anstößiges in dem Madonnenbild finden. Das hätte sich gewiß Meister Rafael auch nicht träumen lassen, daß eines seiner weltbekannten Madonnenbilder im schönen Monat Mai des Jahres 1921 in Kempten als »unanständig« empfunden werden könnte.

Die Veranstalter danken folgenden Museen, Galerien, Institutionen und privaten Sammlern für die freundliche Überlassung von Leihgaben:

Museen, Galerien und Institutionen:

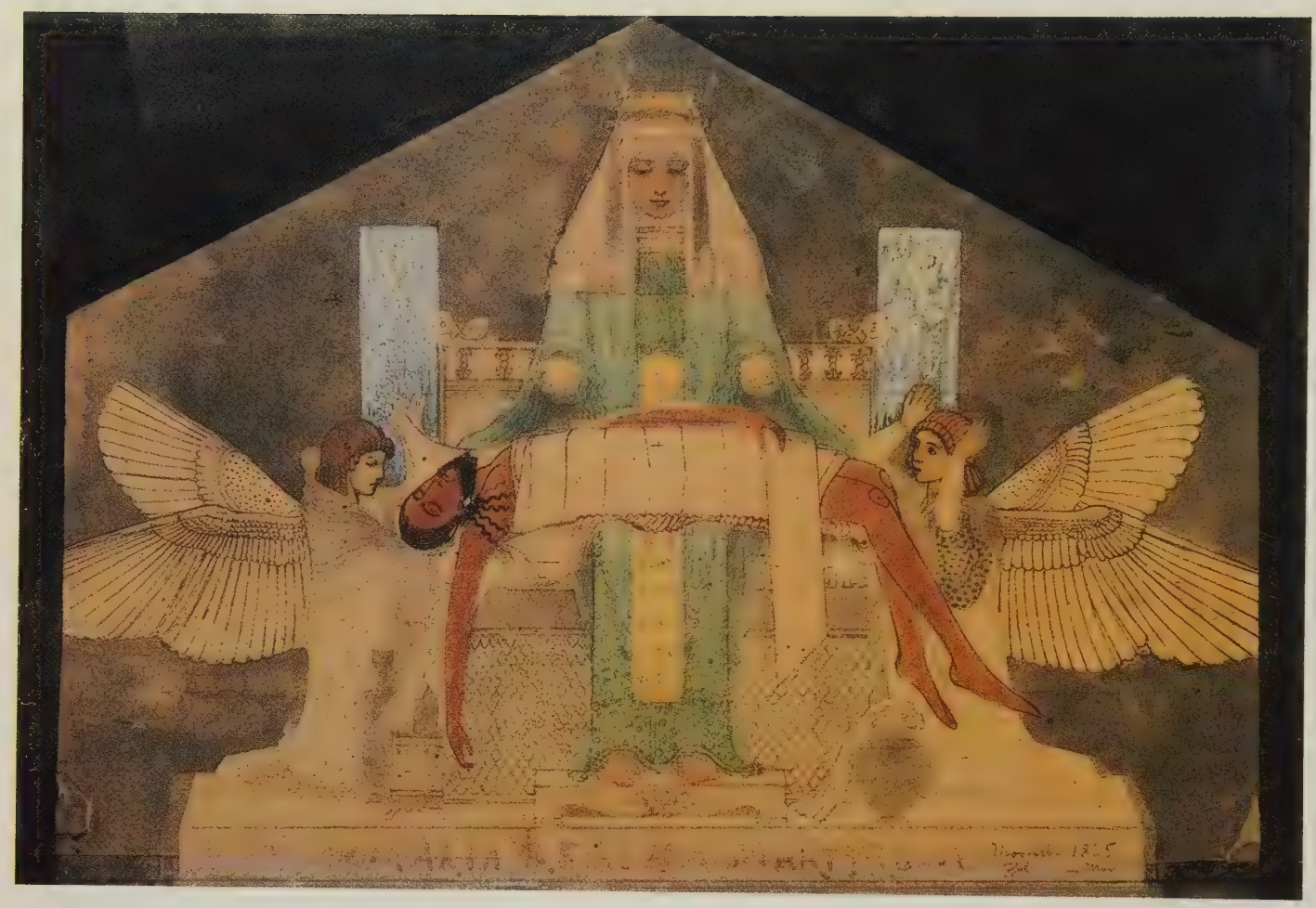
Altötting, Provinzhaus Heilig Kreuz
Bad Tölz, Evangelische Kirche
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel
Berchtesgaden, Schloßmuseum Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
Beuron, Erzabtei Beuron
Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld
Bochum, Museum Bochum Kunstsammlung
Darmstadt, Städtische Kunstsammlungen und Stadtmuseum
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
Freising, Domkirche
Friedrichshafen, Städtisches Bodensee-Museum
Hamburg, Hamburger Kunsthalle
Hannover, Pelikan-Kunstsammlungen
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
Kiel, Stiftung Pommern
Köln, Museum Ludwig
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Mannheim, Städtische Kunsthalle Mannheim
München, Erzbischöfliches Ordinariat
München, Himmelfahrtskirche Sendling
München, Katholisches Pfarramt St. Johann Baptist Solln
München, Kunsthandlung Hanfstaengl
München, Münchner Stadtmuseum
München, Museum Villa Stuck
München, Staatliche Graphische Sammlung
Oslo, Munch-Museet
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller
Rottenburg, Diözese Rottenburg-Stuttgart
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré
Saulgau, Städtische Galerie »Die Fähre«
Seebüll, Nolde-Museum, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Wien, Österreichische Galerie im Belvedere
Würzburg, Städtische Galerie Würzburg
Wuppertal-Elberfeld, Von der Heydt-Museum
Zürich, Kunsthaus Zürich

Private Sammler:

I. Berott-Roßkopf, Inning
Marta Silberhorn, Greifenberg
Annemarie Stern, Rosenheim
Geschwister Tugendhat-Weiß

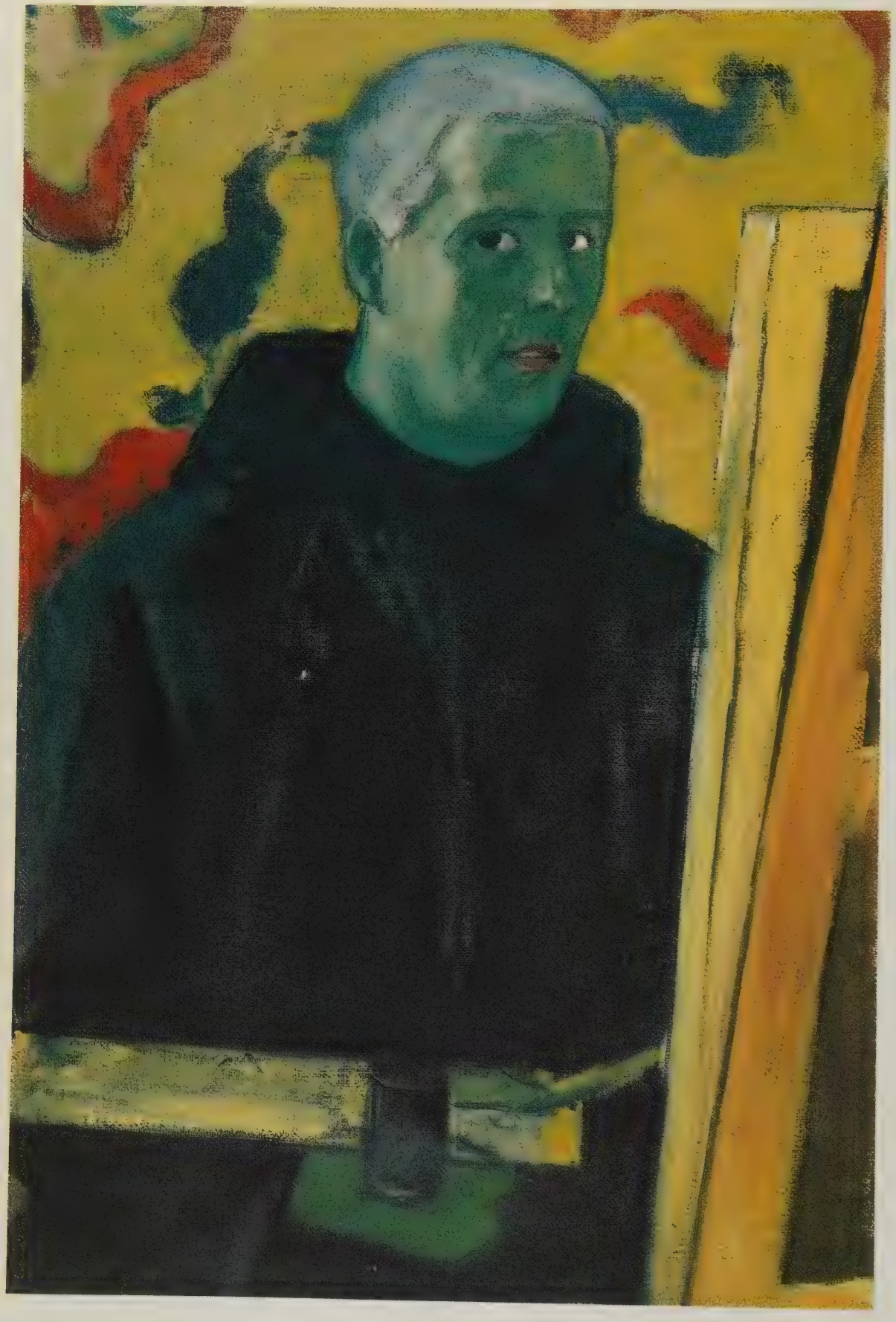
sowie zahlreiche Leihgeber,
die nicht genannt sein möchten.

Johann von Schraudolph
1 Maria mit Jesus und Johannes, 1863 (Kat. Nr. 1)
Schloßmuseum Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds



Peter Lenz
2 Pietà, 1865 (Kat. Nr. 2)
Erzabtei Beuron

P. Gabriel Wüger und P. Lukas Steiner
3 Herz-Jesu-Bild, 1873/74 (Kat. Nr. 4)
Erzabtei Beuron



P. Willibrord Verkade
4 Selbstbildnis als Malermönch, 1907/08 (Kat. Nr. 14)
Erzabtei Beuron

Maurice Denis
5 Drei blumenstreuende Engel, 1901 (Kat. Nr. 11)
Privatbesitz

Paul Gauguin
6 Die Geburt Christi, 1896 (Kat. Nr. 8)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Hans von Marées
9 Die drei Reiter, rechter Flügel: Heiliger Georg, 1885/87 (Kat. Nr. 25)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Paul Gauguin
6 Die Geburt Christi, 1896 (Kat. Nr. 8)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Hans von Marées
9 Die drei Reiter, rechter Flügel: Heiliger Georg, 1885/87 (Kat. Nr. 25)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Albert von Keller
10 Die Erweckung der Tochter des Jairus, 1886 (Kat. Nr. 36)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Gabriel Cornelius von Max
11 Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich, 1885 (Kat. Nr. 34)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Ferdinand Khnopff
12 I lock my door upon myself, 1891 (Kat. Nr. 49)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Franz von Stuck
13 Die Sünde, 1893 (Kat. Nr. 48)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Fritz von Uhde
14 Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1885 (Kat. Nr. 59)
Kiel, Stiftung Pommern

Fritz von Uhde

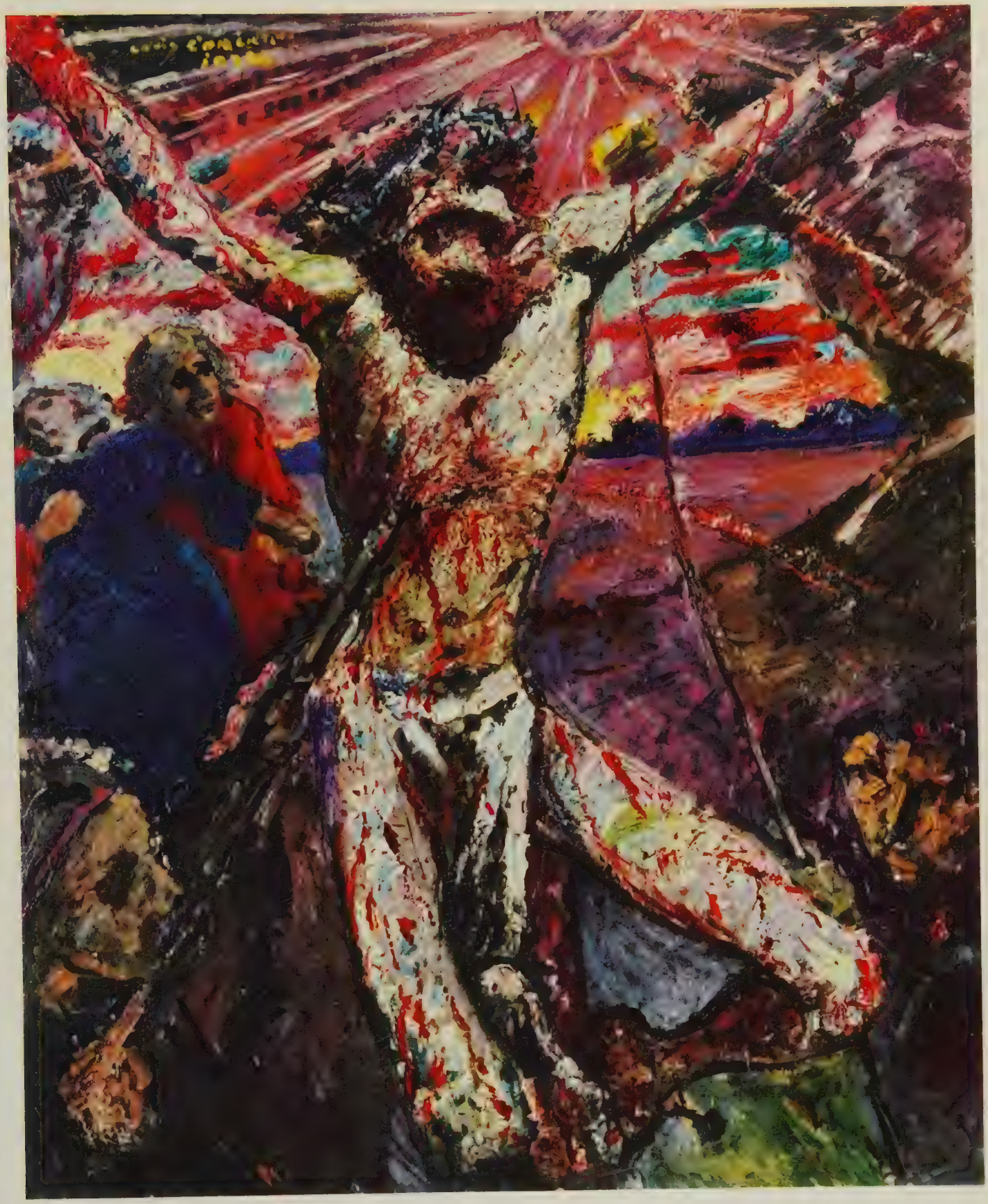
15 Schwerer Gang (Der Gang nach Bethlehem), um 1890 (Kat. Nr. 60)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Eduard von Gebhardt
16 Kreuzigung Christi, um 1884 (Kat. Nr. 53)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Matthäus Schiestl

17 Altar für die ehemalige Stiftskirche St. Johann am Domberg in Freising, 1910/11
(Kat. Nr. 55)

Lovis Corinth
18 Kreuzigung, 1897 (Kat. Nr. 77)
Bad Tölz, Evangelische Kirche



Lovis Corinth
19 Der rote Christus, 1922 (Kat. Nr. 78)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Albert Weisgerber
20 Der Heilige Sebastian, 1910 (Kat. Nr. 84)
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Edvard Munch
21 Die Kreuzabnahme, 1906/07 (Kat. Nr. 81)
Oslo, Munch-Museum

Emil Nolde
22 Einzug in Jerusalem, 1915 (Kat. Nr. 89)
Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde

Wassily Kandinsky
23 Improvisation 12 (Reiter), 1910 (Kat. Nr. 105)
München, Staatsgalerie moderner Kunst

Franz Marc
24 Kämpfende Formen, 1914 (Kat. Nr. 108)
München, Staatsgalerie moderner Kunst

Carl Johann Becker-Gundahl
25 Taufe Christi, ca. 1915 (Kat. Nr. 100 b)
München-Solln, Pfarrkirche

Rudolf Seitz
26 Apsismalerei in St. Anna im Lehel, München, 1890

Linda Kögel
27 Apsismalerei in der Erlöserkirche,
München, 1904

Carl Johann Becker-Gundahl
28 Mosaik in St. Maximilian in der Au, München, 1913

Panorama christlicher Kunst in München um 1900

Vorbemerkung zum Katalog

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite.

Literaturkürzel werden in der Bibliographie (S. 402 ff.) aufgelöst.

Autorensigel:

M. B.	Martina Bochow
A. H.	Annegret Hoberg
C. SCH.-H.	Carla Schulz-Hoffmann
P. K. S.	Peter-Klaus Schuster
H. SI.	Harald Siebenmorgen
C. ST.	Cornelia Stabenow

1. Spätnazarener, Beuron und Nabis
Kat. Nr. 1-17

1

1
Johann von Schraudolph (1808-1879)
Maria mit Jesus und Johannes
1863 *Farbtafel 1*
Öl auf Leinwand; 90 x 70 cm
Schloßmuseum Berchtesgaden, Wittelsbacher Ausgleichsfonds
Literatur: *Münchner Maler des 19. Jh.*, IV, S. 102 ff. (Horst Ludwig), mit weiterer Lit.; ferner: *Festgabe des Vereins für christliche Kunst in München, Zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum*, München 1910, S. 50 ff. u. S. Staudhammer, ›Madonna von Schraudolph‹, in: *Die Christliche Kunst*, 9. Jg., 1912/13, S. 244.

Johann von Schraudolph ist der wichtigste Vertreter der weitgehend am Vorbild Raffaels orientierten spätnazarenischen Kunst in München. Geboren in Oberstdorf, ausgebildet in München bei dem Cornelius-Schüler Joseph Schlotthauer, wurde Schraudolph nach Studien in Florenz, Ravenna, Perugia und Rom 1832 Mitarbeiter von Heinrich Maria von Hess. Ihm assistierte er bei den Fresken in der Allerheiligen-Hofkirche und in der Basilika Sankt Bonifaz in München. Von 1846 bis 1854 entstand im Auftrag Ludwigs I. Schraudolphs Hauptwerk, seine schon damals heftig diskutierten nazarenischen Fresken im romanischen Kaiserdom von Speyer. Zahlreich sind Schraudolphs Kartons zu Glasfenstern in deutschen, englischen und russischen Kirchen. 1849 von Ludwig I. an die Münchner Akademie berufen, wurde Schraudolph 1862 in den Adelsstand erhoben.
Schraudolph war der Begründer und erste Vorstand des ›Vereins für christliche Kunst‹. In der 1910 erschienenen Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen dieses Vereins wird Schraudolph als ein Hüter der besten nazarenischen Kunsttraditionen gegen neuere Richtungen wie den Naturalismus, aber auch gegen die Beuroner verteidigt: »Er machte seine heilige Kunst zu keinem Experimentierfeld naturalistischer Bestrebungen; ebenso sorgfältig aber vermied er jene Schablone, in deren Zirkel manche Kunstgelehrte Geist und Form der christlichen Malerei gebannt wissen wollen, ohne zu bedenken, daß in solcher Zwangsjacke dieselbe ihre Lebenskraft einbüßen müßte.« Von Schraudolphs Werken heißt es hingegen, sie »halten jene schwer zu treffende Linie ein, wo der warme, tiefreligiöse Geist mittelalterlicher Kunst mit den nicht zu ignorierenden Eigenschaften höherer Formvollendung, wie sie spätere Zeiten gebracht, sich zusammenfindet«.
Als Musterbild eines solchen durch Raffael verbesserten frommen Mittelalters darf unsere ›Madonna mit Jesus und Johannes‹ gelten. Zur harmonischen Glättung tritt eine kalkulierte Gefühlsdramaturgie. Die Mutter blickt mit versonnenem Ernst auf den ersten jugendlichen Adoranten ihres Kindes, das schon die Märtyrerpalme seiner künftigen Passion in Händen hält und den Betrachter segnet. Auf mitfühlende Rührung abzielend, war der Erfolg solcher Bilder unabsehbar. Möglicherweise handelt es sich bei unserem Bild um jene ›Madonna‹, »welche auf dem Reproduktionswege eine außerordentliche Popularität erlangte« (Festschrift 1910, S. 53). Noch um 1920 werden von Hanfstaengl Reproduktionen von Schraudolphs christlichen Bildern angeboten, die noch damals einem offiziellen katholischen Kunstgeschmack entsprachen. PKS

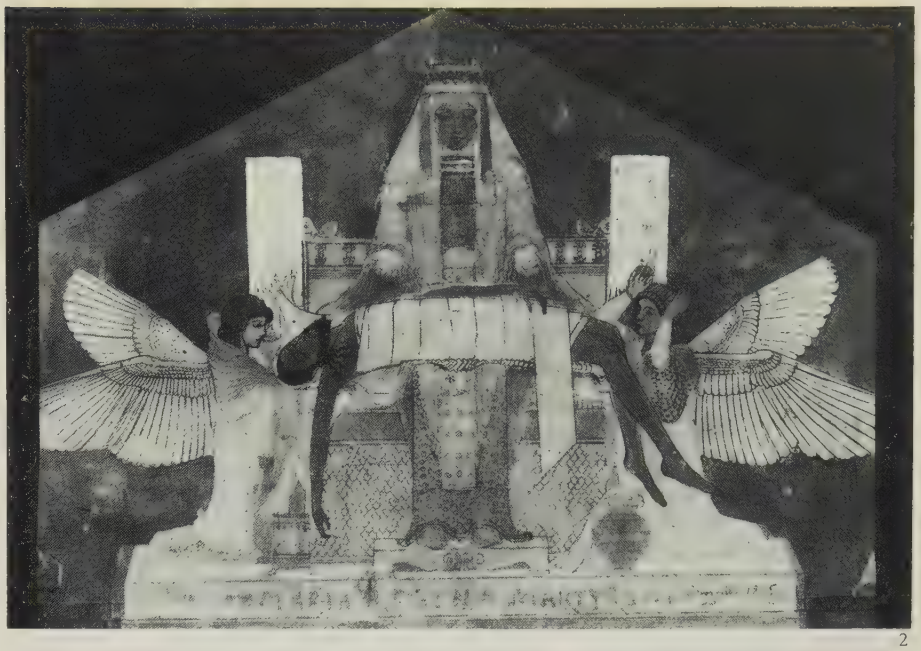
2
Peter Lenz (1832-1928)
Pietà 1865 *Farbtafel 2*
Feder, aquarelliert; 29,5 x 43,2 cm
Bez. im Sockel u. r.: Martell-Thal 1865 im Mai. Mehrere nachträgliche Beschr. u. a.: Das beste! 1865 Tyrol, und: Diese Kunst ist nur für die Einfältigen, die Gescheidten sollen sich selber was machen. Mehrere unleserliche Beschriftungen; die Rückseite mit mathematisch-geometrischen Berechnungen.
Erzabtei Beuron
Ateliermappen, Nr. XII-15-1
Literatur: Siebenmorgen 1983, S. 66, 86, 95 f., Abb. 100

Im Jahre 1864 vollzog der 1832 im schwäbischen Haigerloch geborene Bildhauer Peter Lenz einen radikalen Bruch mit allen zeitgenössischen Konventionen der bildenden Kunst, um auf der Grundlage einer geometrischen, tektonischen Stilisierung der Form eine programmatische Erneuerung der christlichen Bilddarstellung herbeizuführen. Nach dem grundlegenden Entwurf für eine

Skulptur der Pietà aus dem Jahre 1864 (Siebenmorgen 1983, Abb. 98, 99) dehnte er mit dem vorliegenden Entwurf seine Zielsetzung auf den Bereich der monumentalen Wandmalerei aus.

Majestätische Strenge anstelle inniger Begegnung kennzeichnen Lenz' Pietà-Auffassung. In distanzierender Frontalität ist die symmetrisch aufgebaute Figurengruppe Mariens, des toten Sohnes auf ihrem Schoß und der beiden flankierenden Engel dem Betrachter gegenübergestellt. Das Blatt entstand für die – oben durch ein Satteldach begrenzte – Außenfassade eines Kirchenbaues. Im Gegensatz zu einer illusionistischen Bildauffassung entwickelte Lenz seine Darstellung aus der Flächenverspannung der Komposition im vorgegebenen Bildfeld der Wand. In teilweise mehreren Überarbeitungen steigerte er den Bezug auf die Horizontalen, Vertikalen und – im kurvig gespannten Christusleib – die Dreiecksform der Feldbegrenzung. Der flächenbezogene Aufbau reduziert das Perspektivische im Bild auf geringe Rudimente. Die lineare Gespanntheit der Komposition, die kühle Farbigkeit und die meditative Ruhe Mariens geben der Darstellung den Charakter intensiver, suggestiver Konzentration.

Nach der Beschäftigung mit den Ägineten-skulpturen zu Beginn der sechziger Jahre in München, die noch in der Thronarchitektur des Blattes spürbar ist, führte das Studium der altägyptischen Kunst Lenz auf seine neuen Wege der Verflächigung und Stilisierung der Monumentalmalerei. Die Erneuerung des Wandbildes, wie sie später Puvis de Chavannes, Hodler oder der Jugendstil vollzogen, verfolgte ähnliche Ziele mit teilweise vergleichbaren Mitteln. Mit seinem umfassenden und radikalen Programm der Erneuerung der christlichen Kunst wurde Peter Lenz 1872 Mönch im Benediktinerkloster Beuron (Hohenzollern), wo er als Begründer der ›Beuroner Kunstschule‹ seine künstlerischen Auffassungen wenigstens in einem gewissen Maß zur Grundlage einer um und nach 1900 vielverbreiteten Kunstproduktion machen konnte. H. SI.



2

3

Peter Lenz (1832-1928)

Entwurf zu einer Friedhofseinfassung mit Gemälde des auferstandenen Christus 1867

Feder, aquarelliert; 18,7 x 30,8 cm

Nachträglich bez.: Tyrol 1867, korrigiert über: 1864

Erzabtei Beuron

Ateliermappen, Nr. v-27-3

Literatur: Siebenmorgen 1983, S. 107f., Abb. 123

Das Blatt entstand 1867 während jener Jahre, die Lenz – als Geschäftsführer der Marmorbrüche von Laas-Schlanders – in den Südtiroler Bergen zubrachte und in denen er seine programmatische Idee einer Erneuerung der christlichen Kunst aus dem Geiste der Geometrie und der Architektur reifen ließ und vertiefte. Der – vielleicht für den Friedhof in Schlanders gedachte, aber unausgeführte und gewiß ohne Auftrag entstandene – Architekturentwurf zeigt eine Pfeilerhalle mit einer zentralen, giebelbekrönten Nische zur Aufnahme des Auferstehungsbildes. Wenn auch Lenz in seinem architektonischen Konzept bei diesem Entwurf auf dem Münchener Klassizismus zu fußen scheint (vgl. entsprechende Entwürfe in Klenzes ›Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus‹ von 1822), rückt doch allein die unarchitektonische Farbigkeit des leuchtenden Blau den Entwurf in eine irreale, bildhaft autonome Ebene. Zentrum ist die statisch fixierte, in der Horizontalen und Vertikalen linear im umgebenden Rahmenrechteck verspannte Christusgestalt. Die Stilisierung der Form in Frontalität, Achsensymmetrie und Verflächigung der – allem Szenischen entkleideten – Darstellung ist über die Christusgestalt hinaus auf die Grabwächter in der Sockelzone und die flankierenden Engel auf den seitlichen Pfeilerstirnseiten ausgedehnt. Die Assistenz der Engelsgestalten sucht das Anbetungsverhalten in bezug auf die christliche Heilsdarstellung zu konditionieren und den Betrachter stellvertretend auf eine vorbehaltlose Verehrung einzustimmen. H. SI.

4

4
P. Gabriel Wüger (1829-1892) und P. Lukas Steiner (1849-1906)
Herz-Jesu-Bild 1873/74 *Farbtafel 3*
Öl auf Leinwand; 210x117 cm
Erzabtei Beuron
Literatur: Siebenmorgen 1983, S. 170, 215-223, Abb. 315

Die in klaren geometrischen Grundformen aufgebaute Komposition, das Rigide der Frontalität und Symmetrie sowie die flächige, aus Primärfarben und -kontrasten bezogene Farbigkeit entrücken die Bilddarstellung in eine schwebende Ferne und damit eine vom Betrachter entschieden distanzierte, auratische Monumentalität. Alles traditionell Sentimentale ist dem Bildthema genommen; die Symbole, Herz und Wundenzeichen, sind weit zugunsten einer hieratischen Auffassung der Christusgestalt zurückgestellt. Christus und die beiden flankierenden adorierenden Engel scheinen wie in einem meditativen Zeremoniell stillgestellt und Zeit und Raum nicht unterworfen. Das Gemälde war für einen Seitenaltar der Kirche des Benediktinerklosters Beuron bestimmt, in das Lenz (mit Klosternamen P. Desiderius) 1872 und sein langjähriger Lebensgefährte, aber auch Kritiker seiner Kunstauffassungen Jakob Wüger (als P. Gabriel) bereits 1870 als Mönche eingetreten waren. Die Konflikte zwischen den beiden, zusammen zu den Begründern der ›Beuroner Kunstschule‹ gewordenen Künstlern gipfelten – nach der gemeinsamen Arbeit an der Mauruskapelle (vgl. Abb. S. 255) – in einer facettenreichen Diskussion um gerade diesen Bildauftrag eines Herz-Jesu-Altargemäldes, in die auch die Beuroner Klosterleitung und andere im Kloster künstlerisch tätige Mönche eingriffen. Trotz der Kritik, die seinerzeit am Christusbild von Lenz als ›Theo-

5

5

phanie des ägyptischen Osiris‹ anhand seines Erstentwurfes (Beuron, Ateliermappen, x-12-2) in Bezug zu einer Alternativfassung Wügers (G-II-3, 38-1) geübt wurde, setzte sich in der – von Wüger zusammen mit seinem langjährigen und ebenfalls Mönch gewordenen Schüler Fridolin Steiner – erstellten – Ausführung des Bildes die Kompositionsauffassung von Lenz durch. Wegen der Vorbehalte der offiziellen kirchlichen Instanzen wurde dieses Gemälde freilich nie an seinem vorgesehenen Ort aufgestellt; es blieb für immer refusiert im Atelier der Beuroner Künstler.
Der Rahmen des Gemäldes geht auf einen Entwurf von Lenz zurück und wurde unter dessen Aufsicht von einem Schreiner in Beuron ausgeführt. H. SI

5
P. Gabriel Wüger (1829-1892) und P. Lukas Steiner (1849-1906)
Zehn stehende Engelsgestalten
1874

Öl auf Leinwand, einzeln ausgeschnitten und aufgezogen; jeweils ca. 167x55 cm
Erzabtei Beuron
Literatur: Siebenmorgen 1983, S. 223-225, Abb. 322

Die Serie der zehn Engelsgestalten (Abb. 1) entstand 1874 für die Seitenfelder links und rechts des Hochaltars der Beuroner Klosterkirche; sie wurde allerdings bereits nach kurzer Zeit an die Orgelempore der Kirche transferiert, wo sie bis zu Beginn der fünfziger Jahre verblieb.
Die von Wüger und Steiner ausgeführte Figurenfolge geht getreu auf einen vorausgegangenen Entwurf von Lenz zurück (Ateliermappen Beuron VI-10-7); nur die Gesichter und Hände sind – aufgrund einer direkten Weisung des Klosterabtes Maurus Wolter – gegenüber dessen Konzeption organisch lebendiger ausgeführt. Lenz griff für diese Arbeit auf eigene frühere Entwürfe zu solchen flankierenden Engelsfigurationen zurück (vgl. Kat. Nr. 3). Hier vermochte er endlich einmal seinen besonderen künstlerischen Absichten, der entindividualisierenden Typisierung der Gestalt, der geometrischen Reihung und damit auch der Serialität der Ausführung, Wirklichkeit zu geben.
Mit geschlossenen Augen und rituell erhobenen Händen ist die einzelne Engelsfigur Verkörperung gespannter Kontemplation und zeremonieller Autosuggestion, »eine Art Selbsthypnose«, wie man gerade in der Ausstellung vergleichbarer Werke von Lenz in der Wiener Sezession 1905 empfand (L. Hevesi). Die aus geometrischen und kurvenlinearen Elementen aufgebaute Komposition jeder Gestalt und deren parataktische, ununterbrochene Reihung übertragen das Gegenständliche in den Primat der Form und steigern es dadurch gerade zum Ausdrucksträger einer suggestiven, verdichteten Stimmung.
Wie im ›Herz-Jesu-Bild‹ (Kat. Nr. 4) gelang es Lenz in der Engelsserie, gerade aus der Zusammenarbeit mit Wüger und Steiner, seinen Stilidealen wenigstens in weiter Hinsicht Ausdruck zu verleihen; aufgrund der vielstimmigen Kritik und den Vorbehalten, die dem Avantgardistischen seiner künstlerischen und theoretischen Vorstellungen entgegengebracht wurden, nahm freilich ab 1874 die maßgebliche Bedeutung der Position von Lenz innerhalb der Beuroner Künstlergruppe merklich ab. H. SI.

6

6
P. Lukas Steiner (1849-1906) und P. Gabriel Wüger (1829-1892)
Karton zu ›Anbetung der Könige‹ (aus dem ›Marienleben‹ im Kloster Emaus in Prag) 1883-85
Kohle auf Papier; 202,5 x 206 cm
Erzabtei Beuron
Literatur: *Beuroner Marienleben,* 17 Lichtdruckblätter, Mönchengladbach o. J.; Martha Dreesbach: »Pater Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk«, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige,* Bd. 68, 1957, S. 95-183; Bd. 69, 1958, S. 5-59, hier S. 48 f.; Harald Siebenmorgen: »Die Beuroner Kunstschule«, in: *das münster,* 1977, S. 20-36, hier S. 32

7

7
Nach: *P. Lukas Steiner und P. Gabriel Wüger*
Mariä Verkündigung (aus dem ›Marienleben‹ im Kloster Emaus in Prag) 1883-85
Reproduktionskopie für den Beuroner Kunstverlag, um 1900
Tempera auf Karton; 59,5 x 44,8 cm
Erzabtei Beuron

1880 bezog der Beuroner Benediktinerkonvent die Gebäude des Klosters Emaus in Prag als zeitweiliges Exil während der durch den Kulturkampf bedingten Vertreibung. Wichtigster Teil der umfassenden Neuausstattung des Klosters, die in ihren Grundzügen von Lenz festgelegt wurde, war der Zyklus von sechzehn Fresken aus dem Marienleben an den beiden Langhausseiten in der Klosterkirche. Die Entwürfe und die Ausarbeitung der Kartons für dieses Programm lagen – unter Verwendung weitgehender Korrekturen Wügers – in den Händen von P. Lukas Steiner. Der Zyklus zeigt den Stil der ›Beuroner Kunstschule‹ in jener Form, wie er, nach der Bremsung der Ideen von Lenz und dem Dominieren von Wüger seit Mitte der siebziger Jahre, breit nach außen als typisch galt: lineare Kompositionsauffassung, Verzicht auf Tiefenräumlichkeit, aber kein Verzicht auf perspektivische Prinzipien und keine geometrische Stilisierung der figürlichen Form. Das ›Marienleben‹ gehörte zu den verbreitetsten Schöpfungen der ›Beuroner Kunstschule‹; die kleinformatigen Kopien (Kat. Nr. 7), die man um 1900 anfertigen ließ und denen die ausgestellte Fassung der ›Verkündigung‹ angehört, entstanden zu Reproduktionszwecken des aus der Kunstschule hervorgegangenen Kunstverlags.
Karl Caspar griff 1910 in seinen Wandbildern an der Villa Schaefer in Beuron (Kat. Nr. 113) Kompositionen aus dem Beuroner ›Marienleben‹, die ›Anbetung der Könige‹ seitenverkehrt fast wörtlich, die ›Verkündigung‹ in variierter Weise, unmittelbar

8

auf. Die Farbigkeit und der kurvenlineare Gesamtfluß der Figurenumrisse in seinen Malereien sind jedoch bereits zugleich ein Zeugnis seiner Weiterentwicklung aufgrund der Beschäftigung mit Werken etwa eines Maurice Denis und des Kontakts zu Verkade. H. SI.

8

Paul Gauguin (1848-1903)

Die Geburt Christi 1896 *Farbtafel 6*

Öl auf Leinwand; 96 x 129 cm

Sign. und dat. u. l.: P Gauguin 96

darunter: TE TAMARI NO ATUA

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Inv. Nr. 8652

Literatur: Kat. *Neue Pinakothek* 1982, S. 110; Robert Goldwater: *Paul Gauguin,* Köln 1957, S. 120; George Wildenstein; *Gauguin,* Catalogue 1, Paris 1964, S. 223, Nr. 541; Thomas Buser, S. J.: »Gauguin's Religion«, in: *Art Journal,* 27, 1968, S. 375 ff.; Ewald M. Vetter: »Sens figuratif und sens figuré bei Gauguin«, in: *Festschrift Wolfgang Braunfels,* Tübingen 1977, bes. S. 421.

Während seines zweiten Südseeaufenthaltes schrieb Gauguin im November 1896 aus Tahiti an Daniel de Monfreid: »Demnächst werde ich Vater eines Mischlings sein.« Dieses private Ereignis hält Gauguin im Gemälde fest und verlegt es durch den Heiligenschein um Mutter und Kind in die Sphäre des Religiösen. Dies bekräftigt auch der eigentliche Titel des Bildes, »Das Kind Gottes«.

Die Vorstellung von Bethlehem wird beim Betrachter zudem durch die Tiere im Stall bewirkt. Tatsächlich handelt es sich dabei um ein Bild im Bild, eine Stallszene nach einem Gemälde von Octave Tassaert aus dem Jahr 1837. Aber auch die linke Hintergrundszene ist nicht wirklich, sondern abermals handelt es sich um ein als Wandschirm verwendetes Bild Gauguins, eine im gleichen Jahr entstandene Geburt Christi mit dem Titel ›BÉ BÉ‹. Die Maorifrau, auf der gelben Decke wie auf einem Goldgrund entrückt, befindet sich also im Atelier Gauguins, das bedeutsam zur Geburtsstätte Christi arrangiert ist.

Offensichtlich wird hier Gauguins symbolistisches Kunstprinzip. Anders als gleichzeitig Uhde verlegt er das biblische Geschehen nicht direkt in eine aktuelle Gegenwart. Vielmehr zitiert Gauguin Biblisches im Bild durch Kunstwerke, die er einem Kulturzusammenhang von entrückter Zeitlosigkeit integriert. Das gilt für Gauguins bretonische Kalvarienberge ebenso wie dann für seine christlich überhöhten Südseebilder.

Weltanschaulich entspricht diesem Symbolismus ein von theosophischen Schriften wie Edouard Schurés ›Les grandes initiés‹ (1889) beeinflußtes Denken. Gauguin, anders als seine Schüler – die Nabis – keineswegs ein frommer Katholik, interessierte die Bibel nicht nach ihrem wörtlichen, sondern nach ihrem übertragenen Sinn. So verstand er die Gestalt Christi, mit der er sich im Bildnis zuweilen identifizierte, als eine »forme symbolique«, als Sinnbild menschlicher Vollkommenheit in reiner Geistigkeit.

Gauguins ›Geburt Christi‹ gelangte bereits 1912 im Rahmen der Tschudi-Spende in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Schon 1910 hatte es in München bei Thannhauser eine große Gauguin-Ausstellung gegeben. Gauguin war auch das erklärte künstlerische Vorbild Verkades während seiner Münchner Zeit 1906/08. »Gauguin wird bleiben, was auch die Jungen von ihm sagen«, schreibt Verkade 1906 aus München an Denis (vgl. Verkade 1931, S. 190 ff.). Möglicherweise hat Verkade als erster Caspar auf Gauguin hingewiesen, von dessen Farbigkeit dieser besonders in Bildern wie ›Der barmherzige Samariter‹ von 1914 (Kat. Nr. 124) beeinflußt ist. Schon 1909 sieht Konrad Weiß in Gauguin neben Cézanne und Van Gogh ein Musterbeispiel dafür, »wie die christliche Malerei [...], ganz ursprüngliche, fast primitiv echte Ausdrucksformen finden kann«. Damit ist Gauguin, »unter dessen Pinsel das Religiöse zu einem Fetisch und Idol wird«, als Alternative zu Beuron etabliert (vgl. Weiß: ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹, S. 69). PKS

9

9
Maurice Denis (1870-1943)
Le mystère catholique 1889
(Das katholische Meßgeheimnis)
Öl auf Leinwand; 97 x 143 cm
Monogr. und dat. u. r.: »MAVD 89«
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré
Inv. PMD 976.1.48
Literatur: George L. Mauner: *The Nabis: Their History and Their Art,* 1888-1896, New York–London 1978, S. 213 ff., Abb. 62; Musée du Prieuré, *Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps,* Sammlungskat., Saint-Germain-en-Laye o. J. (1980), Nr. 48

1888 wurde der erst achtzehnjährige Maurice Denis durch Paul Sérusier mit der Kunst Gauguins und der Schule von Pont-Aven bekannt. Strenggläubiger Katholik, verband er schon bald die neue Formensprache mit vorzugsweise christlichen Bildmotiven.
›Le mystère catholique‹ ist eines seiner ersten Hauptwerke symbolistisch-christlicher Bildgestaltung. Die rechte Bildhälfte nimmt die sitzende Gestalt Marias ein. In ihrer Haltung – mit dem herabgesunkenen Buch in einer Hand und wegen des beigefügten Attributs der Lilie – scheint sie aus einem Verkündigungsbild hierher versetzt. Von links treten jedoch ein Priester mit dem Meßbuch und zwei Ministranten mit Kerzen zu ihr heran. Aus dem Innenraum geht der Blick durch ein Fenster auf die Landschaft von Saint-Germain-en-Laye. Denis versetzt somit – wie es etwa auch Uhde (vgl. Kat. Nr. 59–64) tat – das christliche Bildthema in die eigene Umwelt seiner Zeit. Das zweimalige, im Schatten auf den Vorhängen wiederkehrende Motiv des Fensterkreuzes spielt auf das Kreuz Christi an. Inkarnation, Kreuzestod und das katholische Meßgeheimnis sind so in einer Bilddarstellung zusammengeführt. Die sonnenhelle, lichtdurchflutete Farbigkeit, vor allem aber die Geschlossenheit großzügig einfacher Linienführungen vereinen die heterogenen Bildelemente zu einer Gesamtkomposition. Als Verkade 1891 den »Nabi au belles icones« Denis, mit dem er zeitlebens befreundet blieb, zum ersten Mal in dessen Atelier besuchte, empfand er vor Bildern wie diesem: »Sie verherrlichten fast ausschließlich eine freudige Frömmigkeit, wie sie in der katholischen Kirche bei einer Erstkommunionfeier so wohltuend zum Ausdruck kommt« (Verkade 1920, S. 92). H. SI.

10

10

Maurice Denis (1870-1943)

Die heiligen Frauen am Grabe

1894

Öl auf Leinwand; 74 x 100 cm

Monogr. und dat. u. l.: MAVD 94

Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré

Inv. PMD 976.1.107

Literatur: Musée du Prieuré, *Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps,* Sammlungskat., Saint-Germain-en-Laye o. J. (1980), Nr. 103

Das Gemälde zeigt auf einer schmalen Vordergrundsbühne die Begegnung der am Ostermorgen zum Grab Christi gepilgerten Frauen mit den zwei Engeln, die die Auferstehung verkündigen; im Hintergrund vollzieht sich in einer Gartenlandschaft das Geschehen des ›Noli me tangere‹ zwischen Christus und Maria Magdalena. Was räumlich geschieden erscheint, ist freilich verwoben und aufgehoben in einer flächen- und farbbezogenen Bildorganisation, die mit kurvenlinearen Dominanten und Bezügen einen Kompositionszusammenhang stiftet. In seinen theoretischen Schriften erklärte Denis sein malerisches Verfahren unter dem Stichwort »synthétiser« so: »soumettre chaque tableau à un seul rythme, à une dominante, sacrifier, subordonner, – généraliser« (Théories 1890-1910, Paris 1913, S. 251). Karl Caspar dürfte sich nicht nur auf Anregung Verkades zwischen 1907 und 1910, als er sich gleichzeitig mit den Stilprinzipien Beurons auseinandersetzte, mit dieser noch neuen Form der Überwindung der illusionistischen Historienmalerei beschäftigt haben, auch das – von Denis selber in vielen Varianten gemalte – Thema des ›Ostermorgens‹ tritt ab 1910 in seinem Schaffen vielfach in verwandten Brechungen auf (vgl. Kat. Nr. 137, 149, 155). H. SI.

11

11
Marice Denis (1870-1943)
Drei blumenstreuende Engel 1901
Farbtafel 4

Öl auf Leinwand
Monogr. u. l.: MAVD, bez. u.: Chapelle de la Ste Vierge au Vesinet
Privatbesitz

Die Ölskizze stellt einen Teilentwurf zur Ausmalung der Marienkapelle in der Kirche Sainte-Marguerite in Le Vesinet dar, die Maurice Denis im Jahre 1901 ausführte. Sie zeigt ein einzelnes, von den Rippen des Gewölbes eingefaßtes Bildfeld mit blumenstreuenden Engeln, die zu einer auf das zentrale Bildfeld der Himmelfahrt Mariä bezogenen großen Engelsschar gehören.
Während im Nachlaß von Maurice Denis eine große Anzahl von Entwürfen zur Ausstattung der Kirche in Le Vesinet verwahrt blieb (vgl. Sammlungskat. Saint-Germain-en-Laye 1980, Nr. 197-321), gelangte dieses Gemälde als Freundesgeschenk an Verkade. Vermutlich erhielt es der holländische Freund Denis' und Benediktinermönch aus Anlaß seines Besuches bei allen seinen ehemaligen ›Nabi‹-Freunden im Oktober 1907 in Paris, als er die Wandmalereien in Le Vesinet besichtigte, zum Geschenk, vielleicht aber bereits bei einem der Besuche von Maurice Denis in Beuron und Monte Cassino 1903 oder 1904. Die freundschaftlichen Kontakte zwischen Sérusier, Denis und Verkade nach 1900 führten u. a. 1905 zur französischen Ausgabe der programmatischen Schrift ›Zur Ästhetik der Beuroner Schule‹ von Lenz, die Sérusier übersetzte und Denis mit einem Vorwort versah. 1919 gründete Denis seine eigene ›École d'art sacré‹ nach Beuroner Vorbild. Denis sprach sich zwar an zahlreichen Stellen bewundernd über die Bahnbrecherfunktion von Lenz für eine Erneuerung der christlichen Kunst aus, in seinen Wandmalereien war er freilich mehr einer koloristischen Durchdringung der Gesamtkomposition und deren Möglichkeiten der Flächengestaltung als dem Beuroner Linearrigorismus verpflichtet. Das Medium der Ölskizze spielte innerhalb der Beuroner Kunstschule keinerlei Rolle, wohl aber in der Entwurfspraxis von Karl Caspar, für dessen Wandmalereien in Binsdorf etwa eine Reihe solcher Skizzen bekannt ist. H. SI.

12
Charles Filiger (1863-1928)
Christus im Grabe um 1892

Gouache auf Karton; 19x35 cm
Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré
Inv. PMD 979.13.11
Literatur: Ausst. Kat. *Filiger, Dessins-Gouaches-Aquarelles,* Saint-Germain-en-Laye 1981, Nr. 33

Der im Elsaß geborene Charles Filiger stieß 1889 in der Bretagne zu Paul Gauguin, mit dem er zeitweilig eng zusammenarbeitete. Zu Beginn der neunziger Jahre fand er jedoch zu einem eigenwilligen, selbständigen Schaffen, das vor allem christliche Bildthemen in einer in Form und Farbe an Byzantinisches erinnernden Stilisierung enthält. Seine Vorliebe für zarte Knabenkörper führte nicht nur zur einfühlsamen Gestaltung jugendlicher Martyrer und Oranten, sondern prägte auch Filigers Christusdarstellung mit.

12

Filigers Gouache ›Christus im Grabe‹ entstand, wie eine Reihe ähnlicher ›Beweinung Christi‹-Darstellungen, während jener Jahre, in denen er sich häufig mit dem jungen Holländer Jan Verkade zusammen in der Bretagne aufhielt (bei der durch die Grabesöffnung sichtbaren Landschaft handelt es sich um die bretonische Küste). Das Werk Verkades war in jener Zeit stark durch Filiger geformt; dieser verstand sich damals gar als dessen Lehrer. In seiner Autobiographie ›Die Unruhe zu Gott‹ hat Verkade Filiger, unter dem Pseudonym des ›Malers Drathmann‹, das Zerrissene seines Charakters und das Außenseiterische seines Lebens beschrieben. Dessen schmales Œuvre charakterisierte er als »hauptsächlich religiöse Darstellungen mit starken Anklängen an die Werke der Byzantiner und der italienischen Primitiven, jedoch durchaus persönlich und modern empfunden« (S. 134). In einem der 17 überlieferten Briefe, die Filiger 1891 bis 1894 an Verkade richtete, sprach er sich bewundernd über Cimabue, Giotto, Gaddi und Fra Angelico aus (4. Dezember 1892; Abschrift im Archiv des Klosters Beuron). Über Sérusier gelangte Filiger in den Jahren 1907-18, in der Serie der »notations chromatiques«, zu einer an P. Desiderius Lenz angelehnten geometrischen Abstrahierung der figürlichen Form. Einer der wenigen Bewunderer von Filigers viele Jahrzehnte vergessenen Werks war André Breton, der die raffinierte, elegische Friedsamkeit seiner Bilder aufgrund einer Besprechung von Alfred Jarry entdeckt hatte. H. SI.

13

P. Willibrord Verkade (1868-1946)

Eva und Maria (Karton) 1905

Kohle; 210 x 160 cm (2 Bahnen)

Erzabtei Beuron

Literatur: Ludwig Hevesi, *Altkunst–Neukunst, 1894-1908,* Wien 1908, S. 332-338; *Der Antrieb ins Vollkommene,* S. 135-138; P. Ansgar Dreher: »Eva und Maria«, in: *Erbe und Auftrag,* 54. Jg., 1978, S. 275-279; Damjan Prelovšek: *Josef Plečnik, Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914,* Wien 1979, S. 134f.

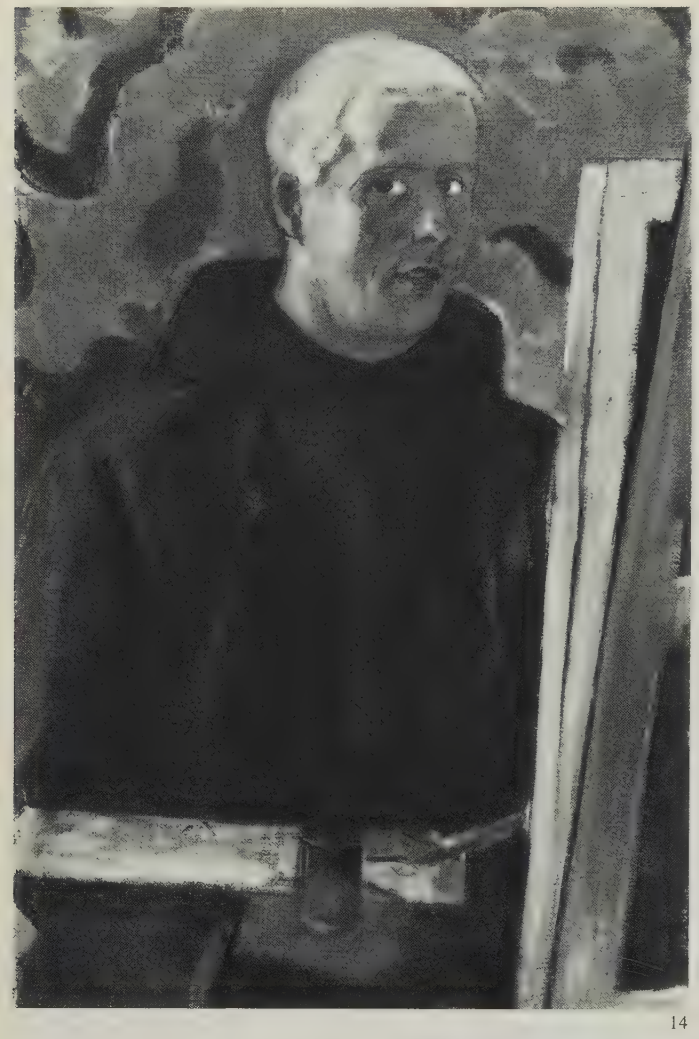
Zu Beginn des Jahres 1905, unmittelbar vor Austritt der Gruppe um Gustav Klimt, faßte die Wiener Sezession den Plan einer Ausstellung zeitgenössischer religiöser Kunst. Durch Vermittlung des Architekten Josef Plečnik und des Schriftstellers Richard von Kralik gelang es, die ›Beuroner Kunstschule‹ trotz anfänglicher Vorbehalte zur Beteiligung zu gewinnen. Die Ausstellung wurde zu einem spektakulären Erfolg für die – teilweise mehrere Jahrzehnte alten (vgl. Kat. Nr. 2) – Werke von Lenz, in denen die Sezessionisten eine ihnen ähnliche Ausdrucksform entdeckten.

Zentrum der Ausstellung war eine unter dem Gesamtthema der ›Taufe‹ von Plečnik

13

entworfene Wanddekoration (vgl. Abb. S. 264), die insgesamt sieben Malern Gelegenheit zur Ausführung eines Wandgemäldes bot. Neben Ferdinand Andri, Maximilian Lenz, Rudolf Jettmar u. a. beteiligte sich daran auch P. Willibrord Verkade, der zusammen mit einem anderen Beuroner Mönch den Ausstellungsaufbau der Werke der Kunstschule durchführte. Verkade, Schüler Gauguins, Sérusiers und 1891-93 Mitglied der Pariser ›Nabi‹-Gruppe, hatte seit seinem Eintritt in Beuron 1894 über ein Jahrzehnt völlig aus deren Geist bei den großen Wandmalereizyklen der ›Beuroner Kunstschule‹ u. a. in Prag (St. Gabriel) und Monte Cassino mitgewirkt.

Das Beteiligungsangebot in Wien gab ihm die ersehnte Gelegenheit, wieder stärker in eigenständigem Sinne schaffen zu können. Im Oktober 1905 führte er sein Bild, das aus der Ausstellung von Karl Wittgenstein für sein Wiener Palais erworben wurde und seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen gilt, anhand des hier ausgestellten Kartons aus. Verkades Gemälde versinnbildete innerhalb des Zyklus die ›Erbsünde‹ und die dadurch verlorene Taufgnade. In locker zueinander gewendeter Stellung sind Maria und Eva zu seiten des Paradiesesbaumes zusammengerückt. Folgen die beiden Figuren der Immaculata und der büßenden Eva jeweils für sich weitgehend Beuroner Stilidealen, so ist die ›Synthese‹ der beiden in unvermittelter räumlicher Zusammenführung eigene Schöpfung. Die Selbständigkeiten und Freiheiten, die Verkade sich seinerzeit nahm, ließen manche Kritiker in ihm das berufene Talent zu einer schöpferischen Weiterentwicklung der erstarrten Beuroner Stilverpflichtungen erblicken. H. SI.



14

14
P. Willibrord Verkade (1868-1946)
Selbstbildnis als Malermönch
1907/08 *Farbtafel 4*
Öl auf Leinwand; 72 x 49 cm
Erzabtei Beuron

Ende Oktober 1906 begab sich Verkade für eineinhalb Jahre nach München an die Kunstakademie, um seine malerischen Fähigkeiten weiter zu schulen und sich durch akademisches Arbeiten, wozu auch das Zeichnen nach dem Aktmodell gehörte, vom Einfluß von Lenz und von den Verbindlichkeiten des Beuroner Stils schrittweise zu lösen. Angeregt durch den Kontakt mit befreundeten Künstlern, Alexej Jawlensky, in dessen Atelier er arbeitete, Carl Herrmann und, zeitweise zu Besuch weilend, Paul Sérusier, suchte Verkade in jener Zeit eine Rückwendung zu seinem Malstil der ›Nabi‹-Zeit 1891-93 zu vollziehen. Auch Karl Caspar gehörte während seines Münchener Aufenthaltes 1907 zu jenem Künstlerkreis.
Sein Selbstverständnis, aber auch seine Hoffnungen und Absichten zu jener Zeit drückte Verkade in seinem Selbstbildnis programmatisch aus. In seiner Kutte zeigte er

15

sich dem Betrachter bekenntnishaft als Mönch an der Staffelei; absichtsvoll suggeriert die starkfarbige Malerei im Hintergrund den Ausschnitt aus einem ›Nabi‹-Gemälde.
Die Darstellung folgt darin einem Typus des Selbstbildnisses, der bei Gauguin und in seinem Umkreis, etwa bei Emile Bernard, Charles Laval oder Jacob Meyer de Haan, häufig anzutreffen ist: Das Porträt selbst ist erweitert um die Wiedergabe eines ganz oder teilweise sichtbaren Gemäldes eigener Hand im Hintergrund, mit dem sich der Künstler manifestartig und leidenschaftlich zu seinem eigenen, vielfach umstrittenen Schaffen bekennt. Auch Caspar griff später, 1927 vor seinem Entwurf für die Ausmalung des Bamberger Domes (Kat. Nr. 150), diese Form des Selbstporträts wieder auf. H. SI.

16

15
P. Willibrord Verkade (1868-1946)
Beweinung Christi um 1907/08
Öl auf Pappe; 35,5 x 50,5 cm
Privatbesitz

Die Farbigkeit und der nabi-artige Blumendekor auf dem Bahrtuch erlauben eine Datierung des Gemäldes in die Zeit von Verkades Münchener Aufenthalt. In der Wahl der Gestaltung des Bildthemas löste sich Verkade vom etablierten Pietà-Typus der ›Beuroner Kunstschule‹, wie ihn Lenz bereits 1864-65 (Kat. Nr. 2) verbindlich formuliert hatte, später nur mehr unwesentlich abwandelte und wie er auch innerhalb der Schule weitgehend gültig blieb.
Wie seinerzeit etwa auch Böcklin oder Feuerbach – und gleichzeitig, in einer allerdings anderen, der Wandmalerei entsprechenden Monumentalität auch Karl Caspar in Binsdorf – wählt Verkade das Motiv der Beweinung des bereits aufgebahrten Christus. Durch die Begrenzung des Bildausschnitts, der den Körper Christi in der Länge nur knapp umfaßt und die von hinten herangerückten Maria und Maria Magdalena auf Halbfiguren reduziert, ist stärker die Intimität des Geschehens hervorgekehrt. Vergleichbare Bildkompositionen finden sich im Werk Charles Filigers in den neunziger Jahren.
Eine – wohl spätere – Variante des Gemäldes in farbigen Kreiden zeigt die Beweinungsszene in eine ovale Kartusche eingefaßt und zu den beiden Seiten friesartig um kleinformatige stehende Heilige erweitert (Kloster Beuron). H. SI.

16
P. Willibrord Verkade (1868-1946)
Hl. Genoveva um 1910
Öl auf Leinwand; 82 x 48 cm
Privatbesitz

In den letzten Jahren seines künstlerischen Schaffens, das nach 1914 – von einer kleinen Kapellenausmalung 1924 in Wien abgesehen – vollständig versiegte, beschäftigte sich Verkade in mehreren Varianten mit dem Thema der Legende der Heiligen Genoveva. Die vorliegende – einzige bekannte in Öl gemalte – Fassung stellt die Heilige, zusammen mit der wunderbar zu ihr gekommenen Hirschkuh, auf dem Weg zur Rettung ihres verhungernden Kindes eilend dar. In der Abkehr von einem ausschließlich linear und flächig definierten Bildaufbau, in der Einbindung des Szenischen ins Räumliche und in der pastosen Malweise zeigt sich Verkade hier weit von den Beuroner Kunstauffassungen entfernt. Das Eckig-Karge der Gestaltumrisse, die Farbpalette und das Verhältnis der Figuren zum Raum erinnern, vielleicht in Verwendung eines Kompositionsmotivs aus der altgriechischen Vasenmalerei, an Werke Paul Sérusiers aus den Jahren nach 1900. H. SI.

17

17
Pierre-Paul Girieud (1875-1940)
Kreuztragung 1907
Öl auf Pappe; 101,3 x 71,5 cm
Bez. u. r.: Girieud. 1907
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9352
Literatur: *Thieme-Becker,* XIV, S. 179; Kat. Ausst. *Kandinsky und München* 1982, Nr. 392 und S. 419 f.; Klaus Lankheit: *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel,* München–Zürich 1983, S. 33 ff. u. ö.

Der in Marseille geborene und in Paris lebende Girieud, von Gauguin und Sérusier beeinflußt, war von 1909 bis 1912 Mitglied der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ und auf deren drei Ausstellungen vertreten. Gleichzeitig mit Franz Marc hatte Girieud 1911 eine Ausstellung bei Thannhauser, 1913 stellte er bei Goltz in München aus, darunter mehrere Bilder mit christlichen Sujets. Häufig begegnet Girieuds Name auch im Briefwechsel zwischen Kandinsky und Marc zur Vorbereitung des Almanachs ›Der Blaue Reiter‹. In diesem war von Girieud ein Aktgemälde reproduziert. Ferner steuerte er für den Almanach eine Kollektion französischer Flugblätter bei.

Was solche Trivialkunst für die beginnende Moderne auszeichnete – betonter Kontur, Flächigkeit und Starkfarbigkeit –, zeigt im Anschluß an Gauguin und die Nabis auch Girieuds eigenes Werk. Seine Vorliebe für Vereinfachung streift zuweilen die Nähe zur Karikatur. So auch auf unserer Kreuztragung, die richtiger als Darstellung des unter dem Kreuz zusammenbrechenden Christus zu bezeichnen ist. Allein die drei Marien und Christus haben edlere Züge, wobei letzterer an die Selbstinszenierungen Gauguins als Christus erinnert. Eine heftig diskutierte, weil als blasphemisch empfundene ›Hommage à Gauguin‹ nach Art eines Abendmahlbildes hatte Girieud 1906 ausgestellt. Seine wiederholten Aufenthalte in Italien, wo er sich besonders der Freskomalerei zuwandte, begründen wohl Girieuds merkwürdige Verlegung des biblischen Geschehens auf unserem Bild in eine italienische Stadt des Trecento.

Neben Verkade ist Girieud ein weiterer Beleg, wie gegenwärtig das Vorbild Gauguins und seiner französischen Schüler für das Kunstgeschehen in München um 1910 war.

PKS

II. Neuidealismus
Kat. Nr. 18-27

18

Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)
Maria Magdalena zu Sainte-Baume
1869
Öl auf Leinwand; 54x37 cm
Bez. u. r. mit Widmung: »A ma chère nièce Marguerite. Pierre Puvis de Chavannes oct. 1869«
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller
Literatur: Kat. Frankfurt 1972, S. 289f.; Kat. Ausst. *Symbolismus* 1976, Nr. 170; Kat. Ausst. *Puvis de Chavannes* 1824-1898, Paris/Ottawa 1976, Nr. 81.

18

Pierre Puvis de Chavannes war wie Feuerbach (Kat. Nr. 19) Schüler von Couture in Paris, erhielt jedoch seine künstlerisch prägenden Eindrücke durch Chassériau und – ebenfalls wie Feuerbach – durch Italien, wohin er 1847 erstmals reiste. Früh widmete er sich der Dekorationsmalerei im großen Format mit historischen, religiösen und allegorischen Themen. Puvis de Chavannes malte in Paris das Pantheon (1875-77 und 1897-98), die Sorbonne und das Rathaus aus. Der Einfluß seiner betont anti-impressionistischen, an klassischen Idealen orientierten Symbolkunst auf die künstlerische Moderne um 1900 kann nicht überschätzt werden (vgl. Katalog zur Ausstellung: *Puvis de Chavannes and the modern tradition,* Ontario 1975). Dies gilt auch für München. So hat Verkade während seiner von München aus 1907 unternommenen Reise nach Paris gemeinsam mit den Nabis Maurice Denis und Serusiér Wallfahrten zu den Fresken von Puvis de Chavannes unternommen. An ihnen bewunderte Verkade, wie Naturtreue in eine »überirdische Welt« hinaufgeläutert werde. »Erhabenheit«, »religiöse Weihe« und der »Hauch der Ewigkeit« zeichne Puvis de Chavannes' Werk aus, das im Urteil Verkades somit als eine Fortsetzung von Beuron mit klassischen Mitteln erscheint (Verkade 1931, S. 179f.). Puvis' Werk gehört 1905 auch zu den bleibenden Bildungserlebnissen der ersten Parisreise des damals noch stark von Beuron beeinflußten Caspar. Puvis' Vorbild hatte unmittelbare Folgen für Caspars Fresken in Heudorf und Binsdorf (Kat. Nrn. 110, 112). Gleichzeitig läßt sich der Einfluß Puvis' bei Fugel (Kat. Nr. 28) und früher schon bei Piglhein (Kat. Nr. 33) nachweisen.

Abb. 1 Puvis de Chavannes: *Mädchen am Ufer,* München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Die Idee zu seiner ›Maria Magdalena‹ kam Puvis de Chavannes wohl während seines Aufenthaltes in Marseille 1867/69. Im Kreidegebirge der Câme de la Sainte-Baume, das in der Provence östlich von Marseille liegt, soll Maria Magdalena der Legende nach lange Zeit in der Einöde gelebt haben und dort auch gestorben sein. Die Heilige mit aufgelöstem Haar steht bei Puvis in der Wüste und meditiert über einen Totenkopf. Die lebensentrückende Landschaftsbühne, links die hohen Felsen, rechts der weite Ausblick in die Ferne, begegnet ebenso auf Puvis' zahlreichen Darstellungen der Mädchen am Ufer (Abb. 1). Wie Magdalena posieren auch diese Mädchen in keuscher antikischer Nacktheit bedeutungsvoll vor dem unbestimmten Fernblick als Vertreter der Lebensalter, der Jahreszeiten oder sonstiger Menschheitsallegorien, die elegisch auf Vergänglichkeit wie auf die ewige Wiederkehr des Gleichen verweisen. In diesem Reigen symbolischer Frauengestalten erscheinen Magdalena und Iphigenie als Geschwister einer dem niederen Leben entzogenen reinen Weiblichkeit, womit bereits Leitthemen des Fin de Siècle angeschlagen sind. Zur Ermahnung hat Puvis de Chavannes die hier gezeigte vorbereitende kleinere Fassung der büßenden Maria Magdalena – laut Inschrift – seiner Nichte geschenkt. Die große Fassung wurde 1910 vom Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt erworben. PKS

19

19
Anselm Feuerbach (1829-1880)
Madonna 1863

Öl auf Leinwand; 63,2 x 50,5 cm
Bez. u. r.: »AFeuerbach«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie
Inv. Nr. 11524
Literatur: Kat. Schack-Galerie 1969, S. 107ff.; Kat. Ausst. *Anselm Feuerbach,* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1976, Nr. 35 (Dresdener Fassung von 1860).

Feuerbach, Sohn eines Archäologieprofessors, war Schüler der Akademien von Düsseldorf, München und Antwerpen, anschließend wie Puvis de Chavannes (Kat. Nr. 18) und Manet Schüler bei Couture in Paris. Seit 1855 lebte Feuerbach fast ausschließlich in Italien.

Eine erste Fassung dieser 1863 im Auftrag des Grafen Schack für seine Münchner Sammlung gemalten ›Madonna‹ entstand bereits 1860 während Feuerbachs erstem römischen Aufenthalt. Die Bildidee geht wohl auf Feuerbachs Aufenthalt in Venedig zurück. Feuerbach erläutert: »Das Christuskind auf dem Schoß der Mutter, eben erweckt durch musizierende Kinder«. Entsprechend nennt Feuerbach das Bild nicht ›Madonna‹, sondern ›Le reveil‹, das Erwachen.

Die Madonna nach italienischem Renaissancetypus trägt die Züge von Feuerbachs Lieblingsmodell Nanna (Anna Risi). Schack mißbilligte dies wegen der Monotonie, die durch eine allzu große Abhängigkeit vom gleichen Modell entstehen könne, nicht jedoch, weil eine zeitgenössische Frau als Madonna gegeben werde. Vielmehr sollte Feuerbach mit seiner ›Madonna‹ für Schack gerade »den Beweis liefern, wie unsere Zeit noch Madonnen hervorzubringen vermöge, die neben denen del Granduca und della Sedia, oder der göttlichen des Gian Bellin in der Akademie zu Venedig bestehen könnten«.

Seine ›Madonna‹, von Feuerbach als »eines meiner Lieblingsbilder« bezeichnet, ist also weniger ein religiöses Bild als das Bild einer Kunstreligion. Diese hat in der italienischen Renaissance und in der Antike ihre elegischen, weil als verloren einbekannten Muster. Ein durch die Kunstschöpfungen der Renaissance angereichertes antikes Ideal verband sich in Feuerbachs religiösen Sujets nicht mit christlicher Glaubenshoffnung, sondern mit der Melancholie um ein vergangenes Kunstparadies. Bezeichnenderweise wird ein Druck nach Feuerbachs ›Madonna‹ von Hanfstaengl um 1914 unter der Rubrik ›Alte Meister‹ angeboten. Nach seinem Besuch in der Schack-Galerie 1898 berichtet der junge Caspar von der Größe Feuerbachs, die ihm zwar nicht Liebe, aber Verehrung abnötige (vgl. S. 234). PKS

20

20
Anselm Feuerbach (1829-1880)
Pietà 1863

Öl auf Leinwand; 136,2 x 269,5 cm
Bez. u. r.: »AFeuerbach 1863«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie
Inv. Nr. 11518
Literatur: Kat. Schack-Galerie 1969, S. 111 f.; Kat. Ausst. *Anselm Feuerbach,* Städtische Kunsthalle Karlsruhe 1976, S. 126 f.; Christoph Heilmann: *Schack-Galerie München, Ein Führer durch die Sammlung deutscher Malerei der Spätromantik,* München 1983, S. 103.

Feuerbachs ›Pietà‹, seine monumentale Darstellung Mariens mit drei Frauen um den toten Christus klagend, wurde 1863 auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung mit großem Erfolg gezeigt und anschließend von Graf Schack erworben. Als »das beste religiöse Bild« der Ausstellung gefeiert, gebühre ihm »in einer Galerie lebender Meister ein Ehrenplatz«. Der Verbleib dieser ›Pietà‹ in einer Galerie statt in einer Kirche ist für die damalige Kritik also bereits ausgemacht.
Als ein Werk der Kunst und nicht der Religion bezeichnete auch Schack Feuerbachs Bild: »Seine Pietà ist nicht aus der tiefreligiösen Andacht hervorgegangen, mit welcher Overbeck, Steinle und Führich diesen Gegenstand behandelt haben würden; aber er hat die unergründliche Tragik des Vorgangs mit ergreifender Tiefe der Empfindung wiedergegeben, und es ist kein geringer Ruhm für ihn, daß sein Gemälde sich noch nach der ›Grablegung‹ des Fra Bartolomeo und nach jener des Andrea del Sarto betrachten läßt, ohne daß der Abstand von ihnen als ein zu großer erschiene.«
Daß Feuerbachs ›Pietà‹ sowohl nach der Wirklichkeitsnähe der Ausführung wie nach der gedämpften Farbigkeit ein unverkennbar modernes Bild ist, wurde schon von den zeitgenössischen Kritikern vermerkt. In der Fahlheit des Kolorits fanden sie moderne Monotonie ebenso wie die Monumentalisierung des Leichenhaften, »etwas Krankhaftes, eine drückende Wirkung, die den Beschauer beschleicht und sich auf ihn legt«. Die Tilgung jeglicher topographischer Details, das Reglose der Betenden und Trauernden geben der Darstellung etwas entrückt Bühnenhaftes. Die christlichen Glaubensinhalte erscheinen wie ein vergangenes Ideal. Dem entspricht Feuerbachs Einschätzung, mit der ›Pietà‹ habe er gezeigt, »zu welchen Leistungen ich als Historienmaler fähig bin«.

PKS

21

21
Arnold Böcklin (1827-1901)
Maria Magdalena an der Leiche Christi 1867/68

Öl auf Leinwand; 84 x 149 cm
Bez. o. l.: »A. BÖCKLIN PINXIT.«
Kunstmuseum Basel
Inv. Nr. 104
Literatur: Andree 1977, Nr. 201 mit weiterer Lit.; Kat. Ausst. *Arnold Böcklin 1827-1901,* Basel 1977, Nr. 80; Lutz Tittel: *Arnold Böcklin, Leben und Werk in Daten und Bildern,* Frankfurt 1977, S. 13 ff. und 72.

Nach seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie und bei Calame in Genf ging Böcklin auf Anraten Jacob Burckhardts 1850 nach Rom, wo er sich mit Feuerbach befreundete. Seine finanzielle Notlage zwang ihn 1857 zur Rückkehr in seine Vaterstadt Basel. Anschließend zog Böcklin nach München, wo Graf Schack zu seinem wichtigsten Auftraggeber wurde. 1860 nach Weimar berufen, ließ sich Böcklin nach Aufenthalten in Rom, Basel und München 1874 in Florenz nieder, wo er zum Freundeskreis um Adolf von Hildebrand und Hans von Marées zählte. Seiner vom Vitalismus Darwins und vom Kulturpessimismus Burckhardts beeinflußten Naturmythologie in antiken Gestalten dienten christliche Bildthemen nicht als Heilsbotschaften, sondern als Lebensgleichnisse des Schmerzes, der Entsagung und des Verzichtes. In Böcklins Kosmos dionysischer Lebensmächte ist – ähnlich wie gleichzeitig bei Nietzsche – das Christentum ein asketisch-lebensfeindliches Prinzip.
Die ›Trauernde Magdalena an der Leiche Christi‹ belegt Böcklins erste Auseinandersetzung mit der christlichen Bildtradition. Angeregt wurde er hierzu wohl durch Holbeins berühmten ›Leichnam Christi‹ im Basler Museum. Nach Holbeins Vorbild wollte Böcklin Christi Haupt ursprünglich im Profil geben. Seine Absicht war, das christliche Sujet »ganz schroff wahr« hinzustellen, nur dann »schlage es durch«. Demgegenüber riet der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt, den herben altdeutschen Eindruck zu tilgen, und empfahl nach Vorbildern des Cinquecento die Drehung des Kopfes. Auf der verlorenen Berliner ›Pietà‹ von 1873 hielt Böcklin an dem ursprünglichen Bildgedanken fest, der folgenreich für die Pietà-Darstellungen von Klinger, Stuck und Kollwitz wurde.
Durch die akademische Glättung Burckhardts noch verstärkt, kennzeichnet das Bild eine theatermäßige Inszenierung. Offensichtlich in der trauernden Pathosgebärde der Magdalena orientiert sich Böcklins Gemälde weniger an einem christlichen als an einem antiken Bildmuster, der Totenklage um den aufgebahrten Helden. Andromache an der Leiche Hektors wäre ein kaum weniger passender Titel für diesen auf einer Marmorplinthe liegenden toten Christus, betrauert von Magdalena im Stil einer antiken Tragödin.
Die klassischen und auch christlichen Konventionen verletzt Böcklin jedoch auffällig durch die so modern wirkende Überschneidung des toten Christus. Modern ist zudem Böcklins Streben nach einer Wirklichkeitswiedergabe von höchstem Realitätsgrad. So hat er für den Körper des Christus, der alle Merkmale der Leichenstarre zeigt, Studien im Leichenhaus angefertigt. Die Mimik der trauernden Magdalena übte er selbst vor dem Spiegel, und die Fältelung des schwarzen Gewandes studierte er an einem nassen, über den Arm geworfenen Gewand. Die Kritik anläßlich der Ausstellung des Bildes 1868 im Pariser Salon rügte entsprechend, daß Böcklin »dem Ganzen ein zu naturalistisches Gepräge« gegeben habe. Böcklin rechtfertigte sich mit der Maxime, »nur eine gewisse Wahrheit wirkt ergreifend«. PKS

22

22
Arnold Böcklin (1827-1901)
Gang nach Emmaus 1870
Öl auf Leinwand; 94x139,5 cm
Bez. u. r.: »A. Böcklin p.«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie
Inv. Nr. 11517
Literatur: Kat. *Schack-Galerie* 1969, S. 70ff.; Andree 1977, Nr. 213.

Im Auftrag von Graf Schack ausgeführt, ist das an Poussins heroischen Landschaften orientierte Gemälde die dramatisch gesteigerte Wiederholung eines Freskos im 1868 von Böcklin ausgemalten Gartensaal der Basler Villa Sarasin. Der ›Gang nach Emmaus‹ hat dort als Pendant eine ›Ruhe auf der Flucht‹, dazwischen im Hochformat ›König David mit der Harfe‹. Statt des Davids hatte Böcklin ursprünglich einen ›Christus in Gethsemane‹ vorgesehen, was jedoch von den Auftraggebern für den üblicherweise zu musikalischen Anlässen und zum Billardspiel genutzten Saal als wenig passend empfunden wurde. Man sieht, das großbürgerliche Haus war eine kaum weniger profanierende Heimstatt christlicher Bilder als eine Galerie.

Zu den großen Bewunderern Böcklins in der Schack-Galerie gehörte eingestandenermaßen der junge Caspar. Böcklins ›Gang nach Emmaus‹ dürfte ihn besonders interessiert haben, behandelt Böcklin hier doch das Problem der christlichen Bedeutungslandschaft, das Caspar zeitlebens beschäftigte. PKS

23

23
Arnold Böcklin (1827-1901)
Nonnen beim Kirchgang um 1874
Öl auf Leinwand; 63 x 53 cm
Unbezeichnet
Privatbesitz Geschwister Tugendhat-Weiß
Literatur: Andree 1977, Nr. 291.

Die Abwendung der Nonnen von der Welt wird in der Hintereinanderreihung dieser Rückenfiguren unmittelbar sinnfällig. Nur eine der Frauen ist im Seitenprofil sichtbar, sonst sieht man statt menschlicher Individuen nur anonyme Hauben. Die Beleuchtungsregie ist so gewählt, daß die in die Kirche eintretenden Nonnen gleichsam im Licht stehen. Der Gedanke der Weltentsagung wird durch die freundlich gestimmte Natur jenseits der ruinösen Klostermauern verstärkt.

Böcklins Bild in seinem elegischen Klang bereitet ein Lieblingsthema der Jahrhundertwende vor: die jugendliche Frau hinter Klostermauern, die von den Verlockungen der Welt Abschied genommen hat (vgl. Kat. Nr. 49). Das Christliche tritt hier in den Dunstkreis des Interessanten. Reihung, Normierung und Abstraktion, wodurch die Beuroner Kunstschule ihre Engel als höhere Wesen auszeichnete (Kat. Nr. 5), werden nun zu romantischen Stimmungsmomenten eines vom Betrachter vielfältig auszudenkenden Lebensromans. PKS

24

24
Arnold Böcklin (1827-1901)
Vestalin um 1874
Öl auf Leinwand; 76x61,5 cm
Unbezeichnet
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Dauerleihgabe der Stadt Darmstadt
Inv. Nr. GK 653
Literatur: Andree 1977, Nr. 290; Kat. Ausst. *Arnold Böcklin 1827-1901,* Basel 1977, Nr. 134; Kat. Ausst. *Arnold Böcklin 1827-1901,* Darmstadt 1977, Nr. 42; Kat. Hessisches Landesmuseum, *Malerei 1800 bis um 1900,* Bearbeitet von Gabriele Howaldt, Hanau 1979, Nr. 11.

Böcklins nonnenhaft verhüllte römische Priesterin der Vesta steht mit Blumen im Arm zwischen zwei großen Kandelabern. Vestalinnen waren bei den Römern Jungfrauen, die im Tempel der Schutzgöttin des Staatswesens und allen häuslichen Segens das Heilige Herdfeuer zu hüten hatten. Das weiße Gewand der bis auf Augen und Nase verschleierten Frau ist bei Böcklin Hinweis auf ihre Keuschheit.

Indem Böcklins Vestalin in Blickkontakt mit dem Betrachter tritt, zugleich jedoch ihren weltabgeschiedenen Tempeldienst versieht, ergibt sich eine gleiche psychologische Spannung wie auf Böcklins ebenfalls um 1874 entstandenem Gemälde ›Nonnen beim Kirchgang‹ (Kat. Nr. 23). Die von Andree für Böcklins ›Vestalin‹ vermerkte Anlehnung an Raffaels ›Madonna mit den Kandelabern‹ ist von daher kaum zufällig. Vorweggenommen ist hier von Böcklin jene auch in der Münchner Malerei der Jahrhundertwende zu belegende Tendenz, Maria als Muster christlicher Frauentugend in weißer Nonnentracht darzustellen. Böcklins geheimnisvolle Priesterin der Keuschheit ist ein frühes Kultbild solch christlicher Sakralisierung, aber auch Erotisierung weiblicher Tugend (vgl. Kat. Nr. 49). Dergleichen begegnet gleichzeitig mit Böcklin allenfalls bei den Präraffaeliten (zu Böcklins internationalem Standort vgl. Eberhard Ruhmer in: Kat. Ausst. *Böcklin,* Darmstadt 1977, Bd. 1, bes. S. 45 f.). PKS

25
Hans von Marées (1837-1887)
Die drei Reiter 1885/87 *Farbtafel 9*
a) Linker Flügel: Heiliger Martin
b) Mittelbild: Heiliger Hubertus
c) Rechter Flügel: Heiliger Georg
Öl auf Leinwand; jeweils ca. 183 x 117 cm
Unbezeichnet
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7856-7858
Literatur: Julius Meier-Graefe: *Hans von Marées,* München–Leipzig 1910, I, S. 399 und 451 ff.; Kat. *Neue Pinakothek* 1982, S. 220 f.

Nach seiner Ausbildung an der Berliner Akademie und im Atelier von Steffeck lebte Hans von Marées seit 1857 in München. Im Auftrag von Graf Schack reist er 1864 nach Italien, um für Schacks Sammlung alte Meister zu kopieren. 1865 läßt er sich in Rom nieder. Zeitweilig eng mit Böcklin und Hildebrand befreundet, rechnet Hans von Marées mit diesen und Feuerbach zu den sogenannten Deutsch-Römern. Deren Streben nach einer antinaturalistischen, am Ideal der Klassik orientierten zeitenthobenen Kunst hat Marées unter dem Einfluß seines langjährigen Freundes und Mäzens, des Kunsttheoretikers Konrad Fiedler, am radikalsten zu einer Malerei von wohlausgewogener Farbtektonik vorangetrieben. Von allen inhaltlichen und psychologischen Interessen am dargestellten Sujet sieht Marées anscheinend ab. Das Moderne dieser allein aus der Farbe entwickelten Bildarchitektur Marées' wurde um 1910 erstmals durch Julius Meier-Graefe erkannt.

Dennoch ist das religiöse Thema dieses Reitertriptychons, das im Motiv von Pferd und Reiter drei Heiligenlegenden verbindet, kein bloßer Vorwand. Schon Meier-Graefe betonte den Umstand, daß der in seinen künstlerischen Intentionen isolierte Marées durch den Rückgriff auf allgemein bekannte Themen sehr glücklich einen gemeinsamen Anschauungsfundus zwischen Künstler und Betrachter herstelle: »Jetzt haben wir nicht weniger den Künstler und haben doch gleichzeitig den Heiligen ganz und gar. Die Historie stellt sich nicht zwischen uns und die Kunst, wie wir es von so vielen mißglückten Legendenbildern unserer Tage sehen; sie gibt vielmehr der Kunst die breitere mächtigere Basis, strömt in ihr in eins auf uns zu wie ein warmer edler Hauch von Menschentum« (I, S. 399).

Was Meier-Graefe hier für den Georgs-Flügel der verlorenen Erstfassung von 1880/82 formuliert, gilt mehr noch für die von

25

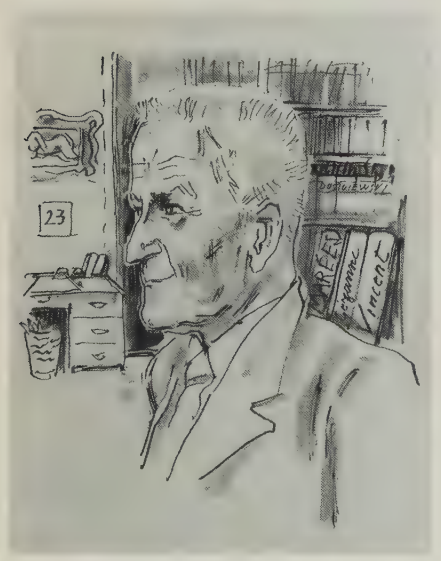


Abb. 1 Karl Caspar: *Porträt Reinhard Piper,* 1920, lavierte Federzeichnung

Konrad Fiedler 1891 den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen geschenkte Zweitfassung des Reitertriptychons. So rühmte Konrad Weiß 1909 Marées als einen zwar »nicht eigentlich religiösen Künstler«, der uns »in seinen drei Bildern St. Hubertus, St. Georg und St. Martin seine Absichten mit monumentaler Formverinnerlichung auf religiöse Gegenstände übertragen hat« (Weiß: *Gethsemane,* S. 68). Dies ist der Weg, den eine moderne christliche Kunst nach Weiß zu beschreiten hätte und den Caspar zu gehen versuchte.

Caspar wurde 1907 durch Karl Hofer in Rom auf Marées hingewiesen. Marées' von allem Zufälligen und Nebensächlichen geläuterte Kunst wurde für Caspar ebenso bedeutend wie die Malerei Cézannes und Van Goghs. So zeigt noch Caspars spätere Porträtzeichnung von Reinhard Piper (Abb. 1) hinter dem Verleger dessen – nach Caspars Urteil – wichtigste Kunstbücher, eben die im Piper-Verlag erschienenen Monographien von Meier-Graefe über Marées, Cézanne und Van Gogh. Der hier beanspruchte internationale Rang wurde dem Werk Marées' damals auch von Jan Verkade zuerkannt. 1908 besuchte dieser in Begleitung von Meier-Graefe die Marées-Sammlung in Schleißheim. Tief beeindruckt stellt der Beuroner Malermönch Verkade die Kunst Marées' über jene von Puvis de Chavannes, Chassériau und sogar über Maurice Denis, deren farbliche und formale Einseitigkeiten Marées verbinde und aufhebe: »Zum ersten Mal in meinem Leben war ich vor deutschen Bildern tief ergriffen« (Verkade 1931, S. 182 ff.). PKS

26

26
Adolf von Hildebrand (1847-1921)
Grablegung Christi um 1902

Gips; 150 x 195 x 14 cm
Unbezeichnet
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. B. 559
Literatur: Alexander Heilmeyer: *Adolf von Hildebrand,* München 1922, Tafel 38.

Bei dem Gipsrelief handelt es sich um das Modell für ein Denkmal Hildebrands zur Erinnerung an Kaiserin Friedrich, in Stein 1902/03 ausgeführt für die Johanneskirche in Kronberg. Eine zweite Fassung dient als Gefallenendenkmal an der Kirche von Oberföhring.
Der querrechteckige Reliefrahmen deutet die Grabeshöhle an, in der Christi Leichnam von Nikodemus links und Johannes rechts in einen Sarkophag gelegt wird. Maria hält trauernd den Arm ihres toten Sohnes. Links die betrübte Magdalena im Profil mit aufgelösten Haaren.
Das Relief ist für Hildebrand die Idealform der Plastik, die er von allen zufälligen und momentanen Seheindrücken ablösen will. In seiner 1893 erschienenen und mehrfach aufgelegten Schrift ›Das Problem der Form in der bildenden Kunst‹ hat Hildebrand höchst einflußreich seine Lehre von der Einansichtigkeit der Plastik niedergelegt. Gegen Rodins impressionistische Virtuosität, aber auch gegen das neobarocke Pathos der Gründerzeit erstrebt Hildebrand eine antiillusionistische Kunst der Einfachheit. Sie will den Wechsel der Naturerscheinungen in Figuren von geläuterter Klarheit zusammenfassen, deren Umrisse im Relief der Zeit entrückt werden und so menschliche Größe und Würde gewinnen. Entsprechend vermeidet Hildebrands Grablegung alles Expressive, dargestellt ist vielmehr edle Trauer in einer wohlausgewogenen Komposition unterschiedlicher Lebensalter.
Hildebrands ganz auf die Idealisierung und Formalisierung der Wirklichkeit ausgerichtete Kunstanschauung bildete sich in engerem Kontakt mit den Deutsch-Römern aus. Besonders mit Hans von Marées und Konrad Fiedler war er lange befreundet. Seit 1874 lebte Hildebrand nach seiner Ausbildung in Nürnberg und Berlin in Florenz, wo er das Kloster San Francesco di Paolo als Atelier erwarb. 1891 erhält er den Auftrag für den Wittelsbacher Brunnen in München. Nach Vollendung des Brunnens 1894 von Prinzregent Luitpold geadelt, zieht Hildebrand 1895 nach München, wo er mit Denkmäler- und Porträtaufträgen überhäuft, 1921 gestorben ist. Das Gesicht Münchens zur Prinzregentenzeit, seiner Brücken und Brunnen, ist ganz wesentlich von Hildebrand geprägt. PKS

27
Hans Thoma (1839-1924)
Die Flucht nach Ägypten 1879

Öl auf Leinwand; 115,8 x 160,5 cm
Bez. u. r.: »HTh 79«
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
Inv. Nr. SG 917
Literatur: Kat. Frankfurt 1972, S. 418.

Obwohl mit Marées und Böcklin gut bekannt, gehörte der von 1870 bis 1876 in

27

München, dann in Frankfurt und Karlsruhe wirkende Hans Thoma nie zum Kreis der Deutsch-Römer, von dem ihn insbesondere seine Hinwendung zum Realismus und Regionalismus unter dem Einfluß Courbets unterscheidet und mit dem Leibl-Kreis verbindet.

Thomas friesartige ›Flucht nach Ägypten‹ ist durch ihre völlig bildparallele Anordnung gleichwohl dem Kunstprinzip des Neuidealismus verpflichtet. Bewußt gibt Thoma ein verklärtes Bild der Heiligen Familie, wozu der wegweisende Engel ebenso beiträgt wie das die verhangene Landschaft durchflutende Himmelslicht und das Blumenmädchen, das die Heilige Familie so poetisch begleitet. Trotz solcher Verklärung wirken die Personen jedoch ganz gegenwärtig, geradezu zeitgenössisch. So trägt Maria die Züge der Frau des Künstlers, Cella Thoma, und das Kind begegnet mit gleichem Aussehen und gleicher Haltung auch sonst auf Thomas Darstellungen einer Mutter mit Kind, etwa auf dem Bild ›Unter dem Flieder‹ von 1871. Ja, die ganze Gruppe mit Joseph und Esel begegnet bereits 1873 auf Thomas ›Rheinlandschaft bei Säckingen‹ als eine von der Feldarbeit heimkehrende Bauernfamilie (Katalog zur Ausstellung *German Masters of the nineteenth century,* New York 1981, Nr. 92). Das Profane und das Christliche sind bei Thoma also eng verwandt und verfügen über beliebig austauschbare Bildmuster. Dahinter steckt Absicht. Der protestantische Thoma hat mit seiner Heiligen Familie auf der Flucht ein harmonisches Leitbild gegeben, mit dem jede Familie sich vertrauensvoll identifizieren kann. So wie diese Heilige Familie mit ihren Zukunftssorgen, so hat jede Familie ihren Schutzengel. Es erstaunt kaum, daß Thomas Gemälde, 1890 nach seiner überaus erfolgreichen Ausstellung in München vom hiesigen Kunstverein erworben, auch in Hanfstaengls Sortimentskatalog ›Religiöser Bilder‹ als vielfältig verfügbare Reproduktion angeboten wurde. Thomas ›Flucht nach Ägypten‹ ist ein erbauliches Bild für jedes christliche Heim. Familiäre Not und Sorgen finden hier ihren Trost in der christlichen Idylle.

Andere Bilder Thomas mit christlichen Sujets sind allerdings weit herber und haben bei evangelischer wie katholischer Seite Befremden und Kritik ausgelöst (vgl. Smitmans 1980, S. 140ff.). Zwar wird Thoma in Hinblick auf seine Darstellungen der Flucht nach Ägypten »eine religiöse Wirkung« nicht abgesprochen, jedoch gilt er als ein nicht eigentlich kirchlicher Maler. Erst mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg anläßlich seines 70. Geburtstages ist Thomas Anerkennung als christlicher Maler offiziell geworden. Die badische Regierung gibt ihm nun Gelegenheit, sein symbolistisches ›Sanktuarium des Lebens Jesu‹ in der Karlsruher Kunsthalle zu schaffen.

Konrad Weiß und mithin Caspar schätzten Thoma als einen modernen Spätromantiker, dessen religiöse Bilder »meist den Charakter eines gemütvollen Miterlebens« tragen, denen jedoch jene »zwingende Monumentalität« fehle, die Hans von Marées' ›Reitertriptychon‹ (Kat. Nr. 25) so auszeichne (Weiß: *Gethsemane,* S. 90f.). PKS

III. Christliche Bilder aus Münchens Glaspalast
Kat. Nr. 28-45

28

22jährigen Künstlers. Von seinen akademischen Lehrern wurde das Bild wegen seines Realismus als »abartig« verurteilt. Im Gegensatz zu Uhdes Verlagerung der Bibel in eine zeitgenössische Wirklichkeit zeigt sich der frühe Fugel als Orientalist. Die Wahl der Kostüme, Baulichkeiten und Physiognomien, alles ist darauf abgestimmt, das historische Milieu der Bibel zu treffen. Diese evangeliengetreue Darstellung erfreute sich besonderen Zuspruchs auch von protestantischer Seite. Nicht zu verkennen sind angesichts solchen Bemühens um realistische Vergegenwärtigung allerdings die Heroisierung des segnenden Christus genau in der Bildmitte, sowie die übersteigerte Gestik der Kranken und ihrer Angehörigen. Zum Theatermäßigen der Inszenierung gehört auch die beschleunigte Perspektive der rechten Bildhälfte, wodurch der Betrachter gleichsam ins Bild hineingezogen und unmittelbar am christlichen Geschehen beteiligt wird. Der eigentliche künstlerische Erbe dieser illusionistischen Bibelmalerei ist der spätere Bibelfilm. PKS

28
Gebhard Fugel (1863-1939)
Die Krankenheilung 1885

Öl auf Leinwand; 160 x 200 cm
Bez. und dat. u. r.: »Gebhard Fugel 1885«
Altötting, Provinzhaus Heilig Kreuz
Literatur: Friedrich Pecht: »Moderne Kunst«, in: *Die Kunst für Alle,* 1886, S. 127ff.; O. Doering: »Gebhard Fugel«, in: *Die christliche Kunst,* VI, 1910, S. 133ff.; Rothes 1929, S. 13f.; A. Smitmans: »Das Christusbild Gebhard Fugels«, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg–Stuttgart 1978, S. 45ff.; Smitmans 1980, S. 176ff.

Gebhard Fugel gilt zur Jahrhundertwende im süddeutschen Raum als der katholische Maler christlicher Kunst schlechthin. Ausgebildet an der Stuttgarter Akademie, dann wie Fritz von Uhde vom Naturalismus des in Paris wirkenden Ungarn Munkácsy stark beeinflußt, orientiert sich Fugel später an den Nabis und am Symbolismus. 1890 zieht Fugel nach München und wird mit zahlreichen Kirchenaufträgen betraut. Er ist der erste Präsident der 1893 von Münchner Künstlern begründeten ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹. Als sein heute noch bekanntestes Werk darf Fugels ›Panorama‹ der Kreuzigung Christi von 1902/03 in Altötting gelten.
Typisch für Fugels naturalistische Frühphase ist die 1885 im Münchner Glaspalast vielbeachtete ›Krankenheilung‹ des damals erst

29

30

29
Gebhard Fugel (1863-1939)
Der heilige Andreas predigt vom Kreuz 1913
Öl auf Leinwand;
Bez. u. l.: »G. FUGEL«
Kloster Beuron
Literatur: Rothes 1929, S. 70ff.; Smitmans 1980, S. 00

Diese eigenhändige Replik eines zwischen 1908 und 1910 ausgeführten Wandbildes in der Ravensburger Liebfrauenkirche zeigt deutlich Fugels Abwendung von einem detailbesessenen Orientalismus. Angestrebt wird nun eine streng stilisierte Monumentalität nach dem Vorbild Puvis de Chavannes' (Kat. Nr. 18) und Stucks (Kat. Nr. 47). Die Kritik bescheinigte Fugels Ravensburger Fresken Feierlichkeit und hohen Ernst, rügte jedoch zuweilen auch eine gewisse Monotonie. Caspars Fresken in Binsdorf (Kat. Nr. 112) sind gewiß in kritischer Auseinandersetzung mit Fugels gleichzeitigen Fresken in Ravensburg entstanden, die für die katholische Kirchenmalerei insgesamt eine entscheidende Hinwendung zur Moderne bedeuten. Statt archäologisch korrekter Einzelheiten wird nun allein durch die künstlerischen Darstellungsmittel eine vergeistigte Anschauung des christlichen Geschehens gegeben. In die gleiche Richtung zielen auch Fugels wenig spätere Kreuzwegstationen in München. PKS

30
Ludwig von Löfftz (1845-1910)
Die Beweinung Christi durch Magdalena 1883
Öl auf Leinwand; 114,7 x 191,5 cm
Bez. r. u.: »L. Löfftz München 1883«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7723
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit*, S. 223; Ludwig 1978, Nr. 157; Kat. Ausst. *Münchner Schule* 1979, Nr. 195; Ludwig 1982, S. 51f.; Ludwig 1984, S. 207f.

Das monumentale Gemälde wurde 1883 auf der Münchner Glaspalastausstellung erworben. Die fein abgestufte Tonmalerei verrät die Schulung bei Diez an der Münchner Akademie. 1874 wird Löfftz am gleichen Institut Professor und von 1891 bis 1899 dessen Direktor.
Mit der bildparallelen Anordnung des ausgestreckten Leichnams Christi folgt Löfftz dem Vorbild von Holbeins ›Totem Christus‹ in Basel, dem auch bereits Böcklins ›Pietà‹ (Kat. Nr. 21) verpflichtet ist. Auf Böcklins ›Pietà‹ gründet bei Löfftz wohl auch der zu Unrecht als völlig einzigartig bezeichnete Einfall, statt der üblichen Trauerschar (vgl. Kat. Nr. 31) nur Maria Magdalena in ihrem Schmerz an der Leiche Christi zu zeigen. Die nach akademischer Konvention als so unpassend empfundene Überschneidung Christi bei Böcklin hat Löfftz wieder rückgängig gemacht. Das Motiv der Grabeshöhle dürfte von Feuerbachs ›Pietà‹ in der Schack-Galerie (Kat. Nr. 20) beeinflußt sein. Die solch versierter Bildungskunst am Jahrhundertende gleichwohl eigentümliche Theatralik zeigt sich im verklärenden Lichteffekt am Schädel Christi. Dieser skurrile Regieeinfall eines Salon-Mystizismus wird vorbildlich für die 1891 gemalte ›Pietà‹ von Franz von Stuck, der Schüler von Löfftz war (Ludwig 1982, S. 51f., Abb. 8). PKS

31

31
Friedrich August von Kaulbach
(1850-1920)
Grablegung Christi 1891

Öl auf Leinwand; 211 x 300 cm
Bez. u. l.: »F. A. Kaulbach«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7879
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit,* S. 102 ff.; Ludwig 1978, Nr. 144; Klaus Zimmermanns: *Friedrich August von Kaulbach 1850-1920, Monographie und Werkverzeichnis,* München 1980, Nr. 661.

Das monumentale Gemälde, das thematisch die Kreuzabnahme mit der Grablegung verbindet und stilistisch einen Entwurf des Nazareners Cornelius in die Kunstwelt des 17. Jahrhunderts übersetzt, ist ein Muster christlicher Staatskunst. Das Bild entstand 1891 im Auftrag des Bayerischen Staates, nachdem der von Porträtaufträgen überhäufte Kaulbach um seine Entlassung aus dem Amt des Akademiedirektors gebeten hatte. 1892 im Glaspalast ausgestellt, fand die zeitgenössische Kritik in dem Bild »die Erinnerung an van Dyck« ausgesprochen. Von der am Boden liegenden Maria Magdalena, die »in wildem Schmerz die Füße des Erlösers umfaßt hält«, heißt es jedoch, »in der Conception dieser Gestalt weht uns eine moderne Empfindung an« (R. Graul in: *Westermanns Monatshefte,* 78, 1905, S. 57 f.). Modern, weil in ihrem Schmerz bis ins Pathologische gesteigert, ist auch die von Johannes gestützte Maria mit hilflos ausgebreiteten Armen hinter dem von Joseph von Arimathia gehaltenen Leichnam Christi. Die Grabeshöhle ist wie bei Feuerbach (Kat. Nr. 20) und Löfftz (Kat. Nr. 30) nach rechts gelegen. Im ausdrücklichen Unterschied zur altdeutschen Strenge bei Böcklin (Kat. Nr. 21) und Löfftz wird Kaulbach gelobt wegen der »Vornehmheit seines Stils« und wegen der »Teilnahme weckenden Weichheit der Empfindung«. Der scheidende Akademiedirektor verabschiedet sich also bewußt mit einem christlichen Bild im hohen Stil aus seinem hohen Amt, und man bedauert, »daß der Künstler nicht öfter in der Bewährung ähnlicher Stoffe seine künstlerische Kraft gemessen hat«.

Friedrich August von Kaulbach war der Sohn des Historien- und Porträtmalers Friedrich von Kaulbach und der Großneffe Wilhelm von Kaulbachs. Bei seinem Vater in Hannover und dann in Nürnberg ausgebildet, ging Kaulbach 1871 nach München. Dort malte er außerhalb der Akademie im Kreis von Diez, Lenbach und Makart. Nach wiederholten längeren Italienaufenthalten, bei denen er besonders venezianische Anregungen aufgreift, läßt sich Kaulbach 1886 fest in München nieder und wird im gleichen Jahr als Nachfolger Pilotys Direktor der Akademie. Gefeiert als Porträtist der eleganten Welt, bestand Kaulbachs Ruhm besonders in seinen virtuosen Damenporträts.

PKS

32
Ernst Karl Georg Zimmermann
(1852-1901)
Anbetung der Hirten 1883
Öl auf Leinwand; 300 x 202 cm
Bez. u. l.: »Ernst Zimmermann München 1883«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7724
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit*, S. 314f.; Brand 1983, S. 117f.

Zimmermanns ›Anbetung der Hirten‹ wurde 1883 als Staatsankauf aus der Münchner Glaspalastausstellung erworben. Im großformatigen Bild dieses Diez-Schülers, der Anregungen von Lenbach und Leibl übernahm und 1886 zum Professor sowie 1887 zum Ehrenmitglied der Münchner Akademie ernannt wurde, ist anscheinend von Seiten der offiziellen Münchner Malerei bereits der entscheidende Schritt zur wenig späteren realistischen Erneuerung christlicher Kunst bei Fritz von Uhde (Kat. Nr. 59, 60) getan. Ein höchst drastisch und ungeschönt gegebenes Hirtenvolk drängt sich mit seinen ganz zeitgenössisch wirkenden Kindern zum Stall von Bethlehem und steht ergriffen vor dem hell strahlenden Kind im Schoß der Maria, die im Stroh sitzt. Als eine »von aller kirchlichen Tradition losgelöste, nur den menschlichen Gehalt« aufsuchende Darstellung wurde Zimmermanns Bild 1884 von Franz Reber gerühmt.

Tatsächlich ist aber auch dieses Gemälde wie die anderen christlichen Erfolgsbilder im Münchner Glaspalast (vgl. Kat. Nr. 30, 31) nichts anderes als eine Aktualisierung neu zusammengefügter altmeisterlicher Vorbilder. So gibt Zimmermanns ›Anbetung‹, wie von Horst Ludwig vermerkt, eine Synthese aus Correggios ›Anbetung der Hirten‹ in der Dresdener Galerie und Rembrandts ›Anbetung der Hirten‹ in der Münchner Alten Pinakothek. Von Correggio übernahm Zimmermann die seitenverkehrt wiederholte Anordnung der Figuren. Das von Maria ausgehende Licht, das scheinwerferartig das anbetende Hirtenvolk beleuchtet, ist hingegen von Rembrandts Beleuchtungsprinzip beeinflußt. PKS

32

33

33
Bruno Piglhein (1848-1894)
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
1890

Öl auf Leinwand; 146,3 x 220,5 cm
Bez. u. r.: »Piglhein«
Hamburger Kunsthalle
Inv. Nr. 2325
Literatur: Kat. Hamburg 1969, S. 254.

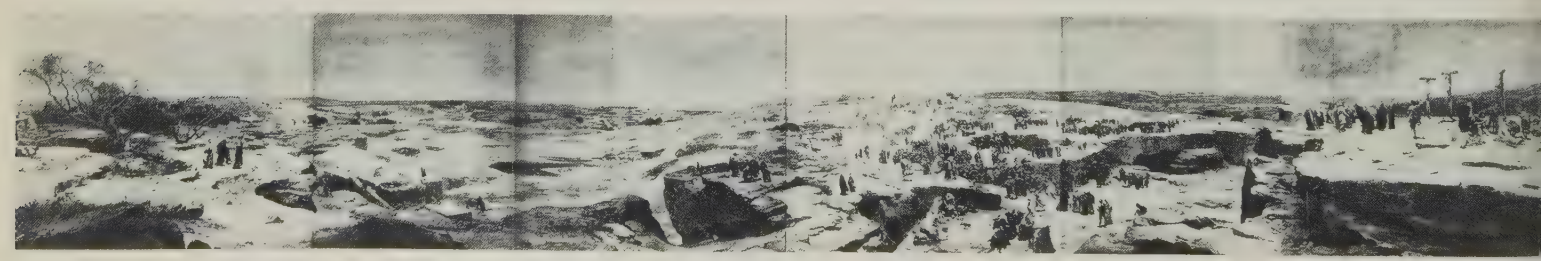
Piglhein, Hamburger von Geburt, von seinem Antipoden Lenbach als »hergelaufener Tapezierer« beschimpft, erhielt 1886 eine Professur an der Münchner Akademie. Er gehörte zu den Begründern der Münchner Sezession, deren erster Präsident er war. Seit seiner Ausbildung in Weimar mit Max Liebermann befreundet und wie dieser beeinflußt vom Realismus Munkácsys, versuchte Piglhein nach Studienaufenthalten in Paris und Palästina (1885/86) eine Vertiefung der christlichen Orientmalerei ins Symbolische. Durch diese symbolistische Tendenz ist Piglhein ein Vorläufer von Max, Keller und Stuck, mit dem er befreundet war (vgl. Ludwig 1984, S. 207).
Piglheins Begabung für das Effektvolle zeigt seine ganz unkonventionell gemalte ›Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‹. Die Heilige Familie liegt schutzlos in der sengenden Wüste. Maria kniet vor einer ausgebreiteten Decke und küßt ihr Kind. Vorne links ist ein Wassergefäß im Sand umgesunken. Der Betrachter vermutet eine Notlage. Joseph links oben scheint nach Hilfe Ausschau zu halten. Die Rettung der in dieser endlosen Wüste so verloren wirkenden Heiligen Familie muß als göttliche Fügung erscheinen. Das Schauerliche als Mittel religiöser Erhebung verwendet Piglhein mit größter Souveränität auch in seinem Erfolgsbild des blinden Christenmädchens in der Wüste von 1890 wie in seinem berühmten Rundpanorama der ›Kreuzigung Christi‹ (Abb. 1). Dieses nach Quadratmetern größte Werk der religiösen Orientmalerei, bestellt von einem Unternehmer, maß 15 Meter in der Höhe und 120 Meter in der Länge. Es war seit 1886 in München in der Goethestraße 45 zu besichtigen und verbrannte 1892 in Wien. Cornelius Gurlitt schreibt über die Wirkung: »Ich sah das Panorama in München und sah dort Geistliche und – fast möchte ich sagen – Pilger in stummer Bewunderung und Andacht« (vgl. Waetzoldt 1971, S. 43). Piglheins Leistung, die Verwandlung des modernen Positivismus ins allgemein Bedeutsame, würdigte als weiterer Betrachter des Panoramas Richard Muther: »Erst das Jahrhundert der exakten Wissenschaften, der Photographie und der Eisenbahnen ermöglichte die umfassenden Studien, welche die wissenschaftliche Grundlage des großen Werkes bilden. Aber dieses gründliche Wissen [...] ist überall mit einem eminenten Können, einer groß angelegten Phantasie und feinstem künstlerischem Empfinden gepaart.« Angesichts der Schnelligkeit der Ausführung des Rundbildes in nur neun Monaten ohne Zuhilfenahme irgendeines Modells, allein nach photographischen Aufnahmen, kann sich Muther »der Empfindung nicht erwehren, daß man hier in der That einem Künstler von Gottes Gnaden gegenübersteht« (vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 403 f.). In der Nachfolge Piglheins steht Fugels noch erhaltenes Panorama in Altötting (vgl. Kat. Nr. 29 u. Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums,* Frankfurt 1980, S. 216 ff.).

PKS

34
Gabriel Cornelius von Max (1840-1915)
Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich 1885 *Farbtafel 11*

Öl auf Leinwand; 84,5 x 67,6 cm
Bez. r. o.: »Gab.Max 1885«, und o. l. »Meditatio virginis exstaticae Annae Catharinae Emerich pro die parasceve. Defuncta in vico Dülmen MDCCCXXIV. Facultatis animae formantis monumentum.«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7739
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit,* S. 239 f.; Ludwig 1978, Nr. 148; Kat. *Neue Pinakothek* 1982, S. 225 f.

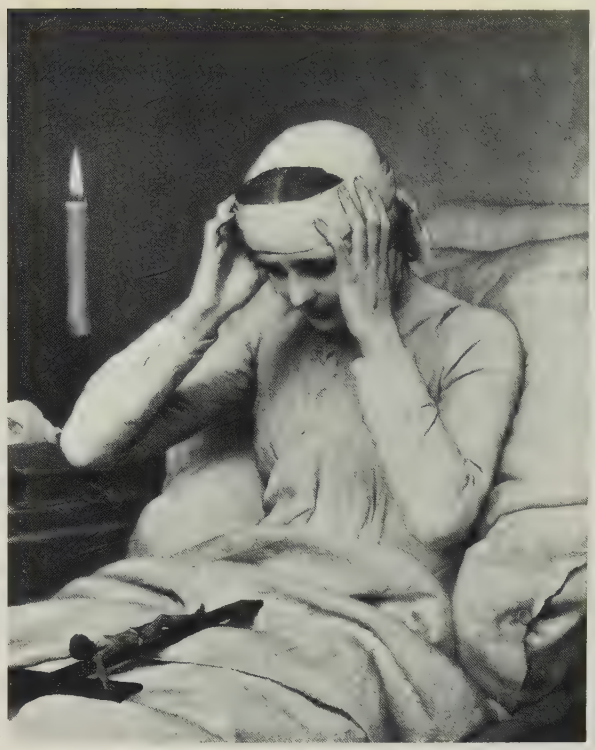
In einer kahlen Zimmerecke, vom Licht einer Kerze beleuchtet, sitzt die einstige Nonne Anna Katharina Emmerich aufrecht in ihrem Krankenbett. Intensiv betrachtet sie das auf ihrem Schoß liegende Kruzifix. Ihre stigmatisierten Hände hat die Emmerich zu ihren Kopfbinden erhoben. Visionär und faktisch vollzieht sie die Passion Christi nach. Die fahle, fast monochrome Farbigkeit wie der photographische Realismus verstärken die geheimnisvoll angespannte Stimmung des Bildes.
Bei dem Gemälde handelt es sich keineswegs um ein bloß privates Zeugnis der spiritisti-



schen und parapsychologischen Interessen von Gabriel von Max, der in Prag, Wien und dann in München bei Piloty ausgebildet, von 1879 bis 1883 als Professor für Historienmalerei an der Münchner Akademie wirkte. Vielmehr ist das Bild mit seiner auffällig aus dem Darstellungszusammenhang abgelösten Inschrift als ein katholisches Programmbild zu verstehen. Gabriel Max bezeugt und monumentalisiert hier im Bild das Faktum religiöser Wunder im Zeitalter technisch-wissenschaftlichen Skeptizismus.

Zu den berühmtesten Streitfällen des 19. Jahrhunderts über die Frage, ob Wunder oder Schwindel, gehörte der Fall der stigmatisierten Anna Katharina Emmerick (1774-1824). 1802 trat die Emmerick in das Augustinerinnen-Kloster in Agnetenberg bei Münster ein. Nach Aufhebung des Klosters 1812 war sie als Dienstmagd in Dülmen tätig. Seit 1808 hatte sie Ekstasen, ab 1813 Stigmata an Händen, Füßen und am Kopf. Jeweils in der Karwoche verstärkten sich die Blutungen. Die letzten zwölf Jahre ihres Lebens verbrachte sie auf dem Krankenlager. Im August 1819 wurde vom preußischen Staat eine gerichtlich-polizeiliche Untersuchung der Stigmata eingeleitet mit dem festen Vorsatz, diese als Betrug zu entlarven. In diese Affäre wurde auch der romantische Dichter Clemens Brentano verwickelt. 1817 wieder zum Katholizismus zurückgekehrt, hielt sich Brentano von 1818 bis 1823 am Krankenbett der stigmatisierten Nonne auf und schrieb auf 16 000 Folioseiten deren Passionsvisionen auf. Einen Teil dieser Aufzeichnungen gab Brentano 1833 zunächst anonym heraus unter dem Titel ›Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christ, Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich‹ (Sulzbach 1833).

Deutlich wird schon an der gleichen Namensänderung Emmerich gegen Emmerick, daß Gabriel Max dieses in fast alle europäischen Sprachen übersetzte und in vielen Neuauflagen erschienene Werk Brentanos selbstverständlich gekannt hat. Brentano wollte mit seinem Werk gegen den Rationalismus des preußischen Staates und seiner Bürokratie die Sache des Glaubens und der Kirche stärken. Brentanos ›Bitteres Leiden‹ gehörte somit zu einer »christlich-konservativen Zweckliteratur« (Frühwald) in einer Zeit, in der der Glaube an die Wunden Anna Katharina Emmericks ein Testfall für den



34

Ausschluß aus der »gebildeten Classe« war. In den Verehrern der Nonne glaubte die protestantische Orthodoxie eine »revolutionäre Partei« zu entdecken, die nach Görres sarkastischen Worten als »blinder Katholizism in seiner dunkelsten Gestalt« denunziert wurde (vgl. zur Emmerich-Affäre ausführlich Wolfgang Frühwald im Katalog zur Ausstellung: *Clemens Brentano 1778-1842,* Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt 1978, S. 86ff.).

Das Bestreben des romantischen Dichters, durch die Begegnung mit der stigmatisierten Nonne das Mysterium des Glaubens und der Religion in greifbarer Anschaulichkeit zu erfahren, setzt sich bei Gabriel Max fort. Wissenschaft und Religion gehen in den parapsychologischen und spiritistischen Interessen bei Max – wie auch bei Keller (Kat. Nrn. 35, 36) – ein neues Bündnis ein. An die Stelle des Skeptizismus tritt nun auf Seiten der Wissenschaft ein Sensorium für Übersinnliches, das den christlichen Wunderglauben wissenschaftlich rehabilitiert. Dennoch gelang es Max am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr, ein selbstverständliches Bild christlicher Wunderfrömmigkeit zu geben. Der Wirkungsbereich seines Emmerich-Bildes ist nicht mehr die Kirche, sondern die Weltausstellung, wo es 1895 in Antwerpen den Besuchern weniger christliche Stimmungen als einen voyeuristischen Kitzel vermittelt haben dürfte.

Nicht zu verkennen ist, wie in dieser für München so typischen christlichen Salonmalerei der achtziger Jahre der Symbolismus der Jahrhundertwende wie auch bereits Züge des Surrealismus vorweggenommen sind, der jüngst von Werner Hofmann nachdrücklich als eine krypto-katholische Spielart der Moderne reklamiert wurde (Katalog zur Ausstellung: *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburger Kunsthalle 1983, S. 69, 629ff.). Diese protosurrealistischen Züge treten gerade bei Gabriel Max besonders hervor, dessen damals hochbezahltes Werk anthropologische, ethnographische und psychologische Interessen mit einer Vorliebe für Somnambulismus, Hypnotismus und Spiritismus verbindet. PKS

35

35
Albert von Keller (1844-1920)
Studie zur ›Auferweckung der Tochter des Jairus‹ um 1882
Öl auf Pappe; 41,7x61,6 cm
Bez. u. r.: »ALBERT.V KELLER·«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8749
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit,* S. 129; Lankheit 1972, S. 86; Kat. Ausst. *Münchner Schule,* 1979, Nr. 146; Müller 1981, S. 76.

Christus mit Nimbus steht am Fußende der Bahre und hebt wie ein Hypnotiseur die Hände, um die Tochter des Jairus zum Leben zu erwecken. Im Hintergrund ist schemenhaft das Trauergefolge zu erkennen. Unter den seit 1877 einsetzenden zahlreichen Ölskizzen zu Kellers 1886 vollendetem mystisch-religiösem Hauptwerk (Kat. Nr. 36) gibt es noch weitere Varianten, die Christus in ähnlicher Stellung wie einen Magnetiseur zeigen, der sein Medium in Trance setzt.

PKS

36

36
Albert von Keller (1844-1920)
Die Auferweckung der Tochter des Jairus 1886 *Farbtafel 11*

Öl auf Leinwand; 213 x 353,5 cm
Bez. u. r.: »ALBERT KELLER. 1886«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7753
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit,* S. 129 ff.; Lankheit 1972, S. 85; Ludwig 1978, Nr. 150; Müller 1981, S. 76.

Die ›Auferweckung von Jairi Töchterlein‹ wurde im Gegensatz zur Auferweckung des Lazarus nur selten dargestellt, obgleich das Wunder von allen drei Synoptikern überliefert wird (Matthäus 9, 18-26; Markus 5, 22-43; Lukas 8, 40-56). Sie alle berichten, daß Christus die eben verstorbene Tochter des Priesters Jairus bei der Hand ergriffen und wieder zum Leben erweckt habe. So zeigt es auch Keller. Während auf den Vorstudien Christus noch als Hypnotiseur und Magier gegeben war (Kat. Nr. 35), ist Christus auf Kellers monumentalem Gemälde nun als edler und gütiger Helfer an die Tochter des Jairus herangetreten. Er hält die Hände des Mädchens, das sich eben auf seiner Bahre wieder zum Leben aufgerichtet hat. Die Klagefrauen und Zuschauer spiegeln in ihrer Mimik das Unfaßliche des Wunders. Der Mann und die Frau am linken Bildrand könnten die Eltern sein, wobei der jüdische Priester sein Erstaunen über diesen Wundertäter einer neuen Religion zeigt. Die Szene spielt in einem von ionischen Säulen gestützten Raum, der den Blick in den Garten freigibt.

Kellers ›Auferstehungsbild‹ war hochberühmt und wurde bereits 1887 vom Bayerischen Staat angekauft. Friedrich Pecht, der führende Kritiker, lobte das Bild als »unstreitig eine der fesselndsten Schöpfungen dieser neuen Münchner Schule«. Kellers ›Auferweckung‹, durch Hanfstaengl-Reproduktionen weit verbreitet, beabsichtigt wohl weniger eine Rechtfertigung christlichen Wunderglaubens, wie dies kurz zuvor Max mit seiner stigmatisierten Nonne Emmerich versucht hat (Kat. Nr. 34). Keller verwandelt vielmehr umgekehrt das christliche Wunder ins erotisch Interessante und Mysteriöse. Bereits Jahre vor der Gründung der Psychologischen Gesellschaft 1886, die sich um die wissenschaftliche Aufklärung okkulter Vorgänge bemühte und der auch Keller angehörte, verkehrte er freundschaftlich mit den prominenten Psychiatern Dr. Carl du Prel und Albert Baron von Schrenk-Notzing. In der Wohnung Kellers fanden etwa fünfzig Sitzungen mit Medien statt. Daß Keller in fast zehn Jahren etwa hundert Studien zum Thema der Auferweckung von Jairi Töchterlein malte, bezeugt ebenso seine parapsychologischen Interessen wie seine sonstige Vorliebe für Darstellungen weiblicher Psyche in extremen Seelenzuständen (Kat. Nr. 37). Bevor er sich diesen symbolistischen Themen zuwandte, brillierte Keller mit mondänen Frauenporträts. In der Schweiz als Sohn wohlhabender Eltern geboren, jedoch seit seiner Jugend in München wohnhaft, war Keller 1866 nur vorübergehend an der Münchner Akademie eingeschrieben. Seine eher autodidaktische Ausbildung förderten Hagn und Arthur von Ramberg. 1892 trat Keller der Münchner Sezession bei.

PKS

37

37
Albert von Keller (1844-1920)
Die Märtyrerin um 1891

Öl auf Pappe; 30,3 x 38 cm
Bez. u. l.: »A.KELLER«, u. r.: »ALBERT·-KELLER·«
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
Inv. Nr. SG 49
Literatur: Kat. Frankfurt 1972, S. 162; Müller 1981, S. 90 f.

Im Anschluß an seine Bilder mit spiritistischen, somnambulen und okkulten Themen (Kat. Nr. 36) schuf Keller Hexenverbrennungen, Visionsbilder und Kreuzigungsstudien. In diesen Zusammenhang gehört auch diese Studie zu einem 1892 in der Münchner Glaspalastausstellung gezeigten Gemälde mit dem Titel ›Legende der Heiligen Julia‹. Die Heilige Julia ist die Nationalheilige der Insel Korsika und wurde von heidnischen Korsen gekreuzigt. Der ›Legende der Heiligen Julia‹ motivisch verwandt ist Kellers 1894 ausgestelltes Gemälde ›Mondschein‹, das eine nackte Frau mit Nimbus am Kreuz zeigt (Müller 1981, Abb. 257).

Wieder erweist sich die christliche Salonmalerei Münchens als Vorläufer der erotischen Leitbilder des Symbolismus und Fin de Siècle. Die erotische Dämonisierung wie auch Auratisierung der Frau durch christliche Bildmuster führt von Kellers ›Märtyrerin‹ schließlich zu Munchs ›Madonna‹ (Kat. Nr. 80). Eine Frau am Kreuz kommt gleichzeitig außer bei Keller noch auf Felicien Rops ›Versuchung des Heiligen Antonius‹ vor. Dort erscheint dem Heiligen als satanische Travestie des Christlichen eine gekreuzigte Nackte (Hofstätter: *Symbolismus,* Abb. S. 117).

PKS

38a

38b

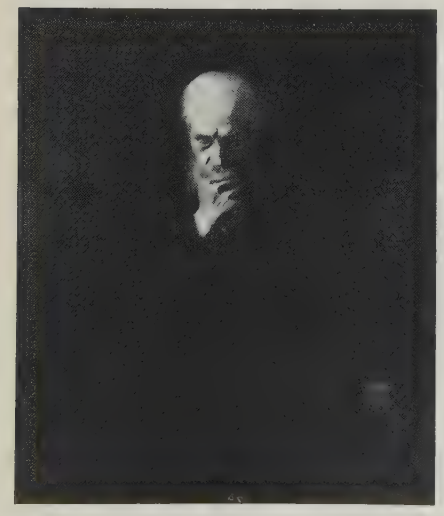


Abb. 1 Leo Samberger: *Der Prophet Jeremias,* 1888, Verbleib unbekannt

Leo Samberger (1861-1949)

38a Der Prophet Ezechiel 1888
Öl auf Leinwand; 218,5 x 125 cm
Bez. u. l.: »Leo Samberger«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9949

38b Der Prophet Jesaias 1888
Öl auf Leinwand; 218 x 125 cm
Bez. u. r.: »Leo Samberger«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9950

Literatur: Esswein 1913, S. 10ff.; Smitmans 1980, S. 183ff.

Samberger war Schüler von Wilhelm von Lindenschmit an der Münchner Akademie, schloß sich in der altmeisterlich flüssigen Technik seiner zahlreichen Porträts jedoch unmittelbar an Franz von Lenbach an. Seine religiösen Gemälde, obgleich nicht zahlreich, haben sehr zu seinem damaligen Ruhm beigetragen. Besonders geschätzt und durch Reproduktionen weit verbreitet war sein ›Christus‹ von 1896.

Äußerst kontrovers wurden hingegen Sambergers ›Propheten‹ aufgenommen. 1888 in offensichtlicher Auseinandersetzung mit Dürers ›Vier Aposteln‹ (Alte Pinakothek, Abb. 11) gemalt, sind die beiden Propheten leicht überlebensgroß in zeitlosem Kostüm mit Schriftrollen in der Hand als alttestamentarische Vorläufer der Dürerschen ›Apostel‹ gegeben. Deutlich schließt Sambergers ›Ezechiel‹ physiognomisch an Dürers ›Paulus‹ an. Beide ganzfigurigen Propheten muß man sich wohl als Flügel eines in Dreiviertelfigur und en face gegebenen ›Jeremias‹ (Abb. 1) denken.

1895 wurde Sambergers Prophetentriptychon in der ersten Ausstellung der ›Deut-

schen Gesellschaft für christliche Kunst‹ gezeigt und dort heftig kritisiert. In der dunklen Farbigkeit erkannte man die Abhängigkeit von der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Trotz der technischen Fertigkeit fand man Sambergers Propheten jedoch als häßlich und unwürdig. Ezechiel sehe »mehr einer Vogelscheuche denn einem heiligen Propheten ähnlich«. So polemisiert denn auch der Kunstpapst des katholischen Lagers, Bischof Keppler aus Rottenburg, in seinen ›Gedanken über die moderne Malerei‹, 1897 in Schnütgens Kölner ›Zeitschrift für christliche Kunst‹ erschienen: »Leo Samberger ist in einem solchen Grade im Banne der Moderne, daß es beinahe pathologisch wird; haben seine Propheten [...] trotz aller Fremdartigkeit der äußeren Erscheinung doch noch einen Zug monumentaler Größe, so ist in seinem Christus- und Madonnenbild, die im Glaspalast zu sehen waren, auch kein Funke würdiger, christlicher, katholischer Auffassung zu entdecken.« In ›Die Christliche Kunst‹, der in München erscheinenden Zeitschrift der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹, wurden die Propheten hingegen entschieden als ein Höhepunkt gegenwärtig religiöser Kunst verteidigt. So schreibt M. Ettlinger über Samberger: »In drei Grundtypen sondert sich in seinem Blick der Beruf des Prophetentums, in den unmittelbar auf die Hörer einzuwirkenden Prediger (Ezechiel), in den auf kommende Geschlechter hineinblickende Zeichenkünder (Jesaja), und in den der größeren Vergangenheit nachsinnenden Beschauer (Jeremia).« Diese Rezension bedeutet eine entscheidende Wende für die Rezeption zeitgenössischer Kunst im katholischen Raum. Wie Fugel (Kat. Nrn. 18, 19) war auch Samberger ein führendes Mitglied der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹. PKS

Abb. 11 Albrecht Dürer: *Die Vier Apostel,* 1526, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

39

39
Leo Samberger (1861-1949)
Kreuzigung 1887
Öl auf Leinwand; 103 x 132 cm
Bez. u. r.: »Leo Samberger«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 10195
Literatur: Esswein 1913, S. 12.

Sambergers ›Kreuzigung‹ gehört ebenso wie das zwei Jahre später entstandene Bild ›Pfingsten‹ (Abb. 1) zu einer Reihe von Kompositionsstudien mit christlichen Sujets, die Samberger in ihrer Skizzenhaftigkeit hoch schätzte. In Essweins Samberger-Monographie wird das Verhältnis des Künstlers zu diesen Kompositionsstudien 1913 folgendermaßen formuliert: »Ihr visionär-fragmentarischer Charakter ist ihm durchaus bewußt. Er ist seiner froh und fühlt sich heute so wenig wie in früheren Tagen versucht, diese ursprünglichen Gesichte durch irgendwelche naturalistische Methoden in ein Stadium der äußerlich-formalen Vollendung, der Bildfertigkeit zu zwingen, die diese gleich wuchtig angeschlagenen Akkorden aufklingenden Gesichte wohl populärer, greifbarer, doch gewiß nicht künstlerischer gemacht hätte.«
Beispielhaft ist in dieser Formulierung die christliche Kunst zum visionären Gesicht des Künstlers geworden, das dieser in unmittelbarer Niederschrift nur noch für sich festhält, aber nicht mehr als verbindliches Bild einer christlichen Gemeinde weiterreicht und vor Augen stellt. Solcher Aufwertung der Samberger-Skizzen zu christlichen Visionen antwortet eine protestantische Kritik anläßlich der ›Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst‹ von 1909: Samberger »ist ein richtig manierierter Blender, Lenbach-Nachahmung, also Kunst aus dritter Hand, eine Licht-Schatten-Malerei, die nicht auf eigenem Sehen beruht, sondern eitel Mache ist« (zitiert nach Smitmans 1980, S. 187, Anm. 156). PKS

Abb. 1 Leo Samberger: *Pfingsten,* 1889, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

40

zubilden. Besonders intensiv widmete er sich dem Studium der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, wobei er eine Vorliebe für Darstellungen aus dem Dreißigjährigen Krieg entwickelte. Stark beeinflußt war Diez ferner durch das Studium der Graphik Dürers und der altdeutschen Meister. Unmittelbar geprägt hiervon ist Diez' Tafel des ›Heiligen Georg‹, der in bergiger Landschaft auf einem Schimmel sitzt und auf den toten Drachen zu seinen Füßen hinabblickt. Bei der Darstellung des reitenden Heiligen hat sich Diez weitgehend an Dürers Kupferstich des ›Heiligen Georg zu Pferd‹ (1508; B.54) orientiert. Für den unwirtlichen Berghang mit dem freiliegenden Wurzelwerk war offensichtlich Dürers Meisterstich ›Ritter, Tod und Teufel‹ von 1514 (Abb. 1) das Vorbild. Indem Diez nun den nimbierten Heiligen zu Pferd als Überwinder des Bösen in die trostlose Einöde von Dürers Meisterstich stellt, deutet er zugleich den Reiter auf Dürers ›Ritter, Tod und Teufel‹ als Idealbild des christlichen Ritters. Kunsthistorisch begründet wurde diese Deutung allerdings erst einige Jahre später in Paul Webers ›Beiträgen zu Dürers Weltanschauung‹, die 1900 erschienen sind.

Diez' ›Heiliger Georg‹ wurde in der Münchner Glaspalastausstellung von 1907 gezeigt, war jedoch bereits 1900 vom Bayerischen Staat angekauft worden. Seit 1872 als Professor an der Münchner Akademie tätig, bildete Diez eine bedeutende Schule, aus der Maler wie Ludwig Löfftz, Max Slevogt, Wilhelm Trübner und Ludwig Herterich, der Lehrer Karl Caspars, hervorgegangen sind. PKS

40
Wilhelm von Diez (1839-1907)
Der Heilige Georg 1897
Öl auf Holz; 68,5 x 47,5 cm
Bez. o. l.: »Wilh.v.Diez 1897«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8163
Literatur: Kat. München, *Gründerzeit*, S. 47 f.

Wilhelm von Diez besuchte 1855 nur kurzfristig die Münchner Akademie bei Piloty, um sich anschließend als Autodidakt weiter-

Abb. 1 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1514, Kupferstich

41

41
Ludwig von Herterich (1856-1932)
Der Heilige Georg 1891

Öl auf Leinwand; 154x208 cm
Bez. u. r.: »Ludwig Herterich«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7829
Literatur: Thieme-Becker, XVI, S. 556f.; Ludwig 1982, S. 56f.

Ludwig von Herterich, Bruder des Johann Caspar Herterich (Kat. Nr. 42), war Schüler von Wilhelm von Diez an der Münchner Akademie. Von 1896 bis 1898 unterrichtete Herterich an der Stuttgarter Kunstschule, wo er Lehrer von Karl Caspar war (vgl. S. 235f.). Anschließend wirkte Herterich bis 1930 als Professor an der Münchner Akademie.
Der ›Heilige Georg‹, ein von Herterich später wiederholtes und auch von Stuck (Voss 25/300) kopiertes Erfolgsbild, ist in seinem weichen Kolorismus noch deutlich von der Diez-Schule geprägt (vgl. Kat. Nr. 40). Typisch für Herterich als Maler des Übergangs von der Gründerzeit zum Jugendstil ist jedoch sein Versuch, die Errungenschaften der Freilichtmalerei ins Monumentale zu steigern. Statt Spontaneität wird durch den sehr pastosen Farbauftrag jedoch der Eindruck verwunschener Irrealität erzeugt. Der Heilige mit Goldnimbus und geschulterter Lanze im grünen Walddickicht wirkt wie eine Geistererscheinung. Herterich dürfte hier von praeraffaelitischen Darstellungen mittelalterlicher Ritterromanzen beeinflußt und für die märchenhaften Ritter-Darstellungen Kandinskys in seinen Münchner Anfängen vorbildlich geworden sein. Die haptische Präsenz von Pferd und Rüstung sowie der konzentrierte, gesenkte Blick des Heiligen auf den nicht sichtbaren Gegner am Boden ganz in der Nähe verstärken bei Herterich den geheimnisvollen Eindruck. PKS

42

42
Johann Caspar Herterich (1843-1905)
Himmlisches Wiedersehen 1899
Öl auf Leinwand; 119x66 cm
Bez. u. r.: »Joh.Herterich München 1899«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8104
Literatur: *Münchner Maler des 19. Jh.*, II, S. 158 f. (Horst Ludwig).

Das von Johann Herterich dargestellte Wiedersehen im Himmel ist ein ungewöhnliches Bildthema. Es hat seinen Ursprung in populären Frömmigkeitsvorstellungen, denen sich die Kirche erst spät und widerstrebend geöffnet hat. Die eben ins Jenseits Aufgenommenen kommen bei Herterich von rechts aus dem Dunkel und umarmen ihre Angehörigen im himmlischen Licht der Ewigkeit, das von links ins Bild fällt. Das Wiedersehen von Müttern und Kindern wird als ein besonders rührendes Motiv mehrfach abgewandelt. Petrus mit dem großen Himmelsschlüssel mag auf die Bedeutung der Kirche bei diesem himmlischen Wiedersehen hinweisen, zunächst ist er jedoch ein gütiger Alter am Himmelseingang. Herterichs unorthodoxes Bild, ikonographisch an den Erlösten auf Weltgerichtsdarstellungen orientiert, ist ein Musterbeispiel für die neobarocken Tendenzen der christlichen Kunst um 1900. Als bildhafter Ausdruck süddeutsch-katholischer Frömmigkeit wird Barockem nun gegenüber der gotisch-nazarenischen Kirchenkunst der Vorzug gegeben. Das Bild wurde bereits 1899, im Jahr seiner Entstehung, von den Staatsgemäldesammlungen erworben. Noch kurz zuvor hatte Herterich für seine Genrebilder Motive aus der Zeit der Renaissance bevorzugt. Wie sein Bruder Ludwig Herterich (Kat. Nr. 41) erhielt er seine erste künstlerische Ausbildung im Atelier seines Vaters, des Bildhauers und Vergolders Franz Herterich. Anschließend besuchte er die Münchner Akademie als Schüler von Foltz und Piloty. Studienreisen nach Italien schlossen sich an. 1884 wurde Johann Caspar Herterich als Professor an die Münchner Akademie berufen. PKS

43

44

43
Karl Hartmann (1861-1927)
Adam und Eva 1896
Öl auf Leinwand; 270x105 cm
Bez. u. l.: »Karl Hartmann München 1896«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7991
Literatur: Thieme-Becker, XVI, S. 84; *Münchner Maler des 19. Jh.*, II, S. 94ff. (Sonja Baranow).

Hartmann, Schüler der Stuttgarter Akademie und nach längerem Aufenthalt in Italien seit 1888 in München ansässig, zeigt hier lebensgroß die Verführung Adams. Dieser sitzt zu Füßen einer im hellen Sonnenlicht kokett gegen den Baum der Erkenntnis gelehnten Eva, die bis in ihr Lächeln dem zeitgenössischen Typus des charmanten jungen Fräuleins entspricht. Im Kontrast zu den photographisch getreuen Akten ist die in moderner Freilichtmaterial gegebene Wiese im Paradies höchst märchenhaft mit üppigen Liliengewächsen bestanden. Deren lila und grünliche Farben sollen wie die um den Baum geringelte Schlange das Verderbliche der sinnenbetörenden Szene bezeichnen. Das christliche Sujet ist hier nur noch Vorwand eines erotischen Salonbildes, das ganz im Sinne des Fin de Siècle die Frau als triumphierende Verführerin zeigt und den Mann als ihr tumbes Opfer. PKS

44
Karl von Marr (1858-1936)
Madonna um 1890
Öl auf Leinwand; 160x230 cm
Bez. u. r.: »Carl Marr München«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8188
Literatur: Ludwig 1978, Nr. 153; Kat. Ausst. *Münchner Schule* 1979, Nr. 207.

Karl von Marr nimmt hier das in der Graphik der Dürerzeit verbreitete Thema der ›Maria auf der Rasenbank‹ auf. Er verlagert das Geschehen jedoch in eine schon auf den Jugendstil vorausdeutende blumengeschmückte Flußlandschaft. Zudem verleiht er der ganz weiß und nonnenhaft gekleideten Maria bereits eine Nuance von der geheimnisvollen Aura symbolistischer Frauenschönheit. Ganz wie Kinder seiner Zeit wirken dagegen Marrs nackte Putten, die mit dem Christuskind unbeschwert spielen. Tatsächlich ist im Kinderspiel höchst absichtsvoll die Segnung eines vor Christus Knienden dargestellt.

Die in diesem Bild um 1890 angedeutete Tendenz, die Mittel der Freilichtmalerei für einen dekorativen Symbolismus zu nutzen, hat bei Marr ihre gründerzeitliche Vollendung in den monumentalen Festsaaldekorationen für den Grafen Castell in Schloß Stein bei Nürnberg gefunden. Karl von Marr selbst ist im hohen Maße eine Erfolgsfigur der Gründerzeit. In Milwaukee (USA) geboren, wechselte Marr nach Studienaufenthalten in Weimar und Berlin 1877 nach München zum Studium an der Akademie bei Lindenschmit, Max und Seitz. Nach einer erfolglosen Künstlerlaufbahn in Amerika kehrt Marr 1882 wieder nach München zurück, wird von 1890 bis 1924 Professor und ab 1919 Direktor der Akademie. Höchst einflußreich wirkt Marr auch als langjähriger Leiter der Münchner Glaspalastausstellung sowie als Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft. Der Berufung von Karl Caspar an die Münchner Akademie hat sich Marr 1922 als damaliger Direktor entschieden widersetzt. PKS

45

45
Paul Höcker (1854-1910)
Ave Maria 1899
Öl auf Leinwand; 219 x 236 cm
Bez. u. r.: »P.Höcker.«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8112
Literatur: *Münchner Maler des 19. Jh.*, II, S. 296 (Horst Ludwig).

Höckers ›Ave Maria‹ ist kein Kirchenbild, sondern ein typisch religiöses Salonbild der Jahrhundertwende. Das Parfüm einer elegischen Stimmung liegt über der, von den schwarzen Zypressen wie Todesschatten hinterfangenen Madonna, deren schlafender Sohn links von einem knienden Mann im Kostüm des 16. Jahrhunderts und rechts von einem nackten knienden Kind angebetet wird. Maria mit dem schlafenden Christus wirkt ihrer Umgebung seltsam entrückt. Durch das Zeichen des Schweigens, mit dem der vorne am Boden sitzende Knabe den Dudelsackbläser zur Ruhe auffordert, wird das Feierliche und Außergewöhnliche des dargestellten Moments noch betont.

Religiöse Sehnsucht geht in Höckers ›Ave Maria‹ eine bemerkenswerte Verbindung mit deutscher Italiensehnsucht ein. Die arkadischen Kinder vor der im hellen Licht flirrenden südlichen Landschaft, die Zypressen als Todesboten, der Edle im Kostüm einer großen Vergangenheit, all das sind Rückgriffe auf Bildmotive von Feuerbach (Kat. Nr. 19), Böcklin, Marées und Lenbach, die in Hökkers zwischen Neuidealismus, Renaissancekult und Freilichtmalerei changierender Bildschöpfung das Religiöse in ein südliches Paradies verlegen. Dieser Schönheitsreligion des Fin de Siècle ist das Christliche nur allzu willkommen, um die vermeintliche Banalität des modernen Lebens vergessen zu lassen.

Paul Höcker wurde nach seiner Ausbildung bei Diez 1891 selbst als Professor an die Münchner Akademie berufen, lebte jedoch von 1897 bis 1901 in Italien. Besonders in seinen religiösen Kompositionen der neunziger Jahre erweist er sich vom Symbolismus geprägt, während er früher durch Genrebilder mit niederländischer Thematik erfolgreich war. Höcker gehört zu jenen Diez-Schülern, »welche die Schwelle zum Impressionismus und Jugendstil überschritten« (Ludwig). Wesentlich an der Gründung der Münchner Sezession beteiligt, war Höcker auch der Lehrer vieler Mitglieder der ›Scholle‹. PKS

IV. Symbolismus und Fin de Siècle Kat. Nr. 46-52

46

Franz von Stuck (1863-1928)

Der Wächter des Paradieses 1889

Öl auf Leinwand; 250x167 cm

Bez. u. r.: »FRANZ STUCK MUENCHEN«

München, Museum Villa Stuck

Literatur: Voss 1973, Nr. 10/90; Kat. Ausst. *Stuck* 1982, Nr. 112 u. S. 59f.; Ludwig 1984, S. 205.

Mit dem ›Wächter des Paradieses‹ begann Stucks beispiellose Münchner Künstlerlaufbahn. Auf der Münchner Glaspalastausstellung 1889 wurden dem Bild des erst 26jährigen unter dem Juryvorsitz von Bruno Piglhein die II. Goldmedaille und der enorme Preis von 60000 Goldmark zuerkannt.

Stucks Gemälde zeigt den Engel mit Flammenschwert, der den Menschen nach dem Sündenfall die Rückkehr ins Paradies verwehrt. Das Paradies ist als eine unbestimmte Lichtlandschaft hinter dem Engel vorgestellt. Die Aufhellung der Palette und der pastose Farbauftrag zeigen den jungen Stuck deutlich von der Freilichtmalerei beeinflußt. Tatsächlich handelt es sich bei dem ›Wächter des Paradieses‹ natürlich um ein Atelierbild, wobei zur Arbeitserleichterung von dem Modell Fotos angefertigt wurden, deren Posen wiederum nach einer ersten Studie des Bildes arrangiert wurden (Abb. 1). Physiognomisch hat Stuck sein Modell offensichtlich nach den für den europäischen Symbolismus vorbildlichen Schönheitsidealen der Präraffaeliten ausgerichtet.

Theodor Fontane, der das Bild 1891 in der Berliner Stuck-Ausstellung gesehen hat, widerspricht der allgemeinen Kritik und schreibt lobend an Paul Heyse nach München: »Einige sagen, es seien Schmierereien und der Engel mit seinem Flammenschwert ein Hausknecht. Ja, jeder, der einen rausschmeißt, muß immer ein bischen von einem Hausknecht haben, sonst hat er noch Schlimmeres.« Und Fontane schließt: »Ich bleibe aber bei meiner Bewunderung.« Menzel hingegen soll über den ›Wächter des Paradieses‹ zu Stuck gesagt haben: »Junger Mann, das ist doch gewiß nicht Ihr bestes Bild« (Schuster 1978, S. 86f.).

Von Böcklin und den Präraffaeliten ausgehend, hat Stuck mit einem nur mit Lenbach vergleichbaren Aufwand die Rolle eines Künstlerfürsten im München der Prinzregentenzeit wahrgenommen. Dem Streben des Jugendstils nach einer Synthese der Künste entsprach Stuck mit seiner Ende der neunziger Jahre bis ins Detail der Einrichtung von ihm selbst entworfenen Villa. Auch als Plastiker dilettierte Stuck, der 1892 die Münchner Sezession mitbegründete, 1895 eine Professur an der Münchner Akademie erhielt und 1906 geadelt wurde. Zu Stucks Schülern zählten Kandinsky und Klee. Zu den Bewunderern Stucks gehörte auch der junge Caspar, der in den zwanziger Jahren mit Stuck in verschiedenen Kunstgremien zusammenarbeitete. So vertreten beide 1923 die Münchner Sektion des Deutschen Künstlerbundes gegenüber dem Reichstag (Voss 1973, S. 8). PKS

46

47
Franz von Stuck (1863-1928)
Kreuzigung 1892
Tempera auf Leinwand; 253 x 282 cm
Bez. u. r.: »FRANZ STUCK«
Stuttgart, Staatsgalerie
Inv. Nr. 1116
Literatur: Voss 1973, Nr. 77/290; Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 407f.

Zu Stucks bedeutendsten religiösen Kompositionen gehört seine 1892 auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast gezeigte ›Kreuzigung‹. Die Inszenierung hat etwas Theatermäßiges. Der Körper Christi und auch der böse Schächer rechts neben ihm erscheinen wie ins Scheinwerferlicht getaucht. Diesen kräftig modulierten Akten kontrastieren die monumentalen Gewandfiguren der Trauernden, unter die sich ganz links im Profil Stuck selbst eingereiht hat. Während die Gewandfiguren Dürers ›Apostel‹ zum Vorbild haben, geht die Kreuzigungsgruppe mit den niedrigen Kreuzen deutlich auf Max Klinger zurück.

Ob Stuck mit seiner ›Kreuzigung‹ wirklich nur ein Bravourstück gegeben hat, das ihm im gleichen Jahr den Professorentitel einbrachte, oder ob seine später noch mehrfach variierte ›Kreuzigung‹ nicht doch der Versuch war, das überlieferte Bildthema im Wettbewerb mit der modernen Bühnenkunst dem zeitgenössischen Betrachter nacherlebbar zu machen, muß offenbleiben. Daß Letzteres Stuck zumindest gelungen ist, beweisen die zahlreichen Hanfstaengl-Reproduktionen, deren schrille Farbigkeit Stucks Kreuzigungen bereits dem Expressionismus annähern und den Publikumsbedarf an solch christlicher Ausdruckskunst belegen. Stucks ›Kreuzigung‹ war – offensichtlich in der Zuschauermenge des Hintergrundes – das prägende Vorbild für Weisgebers ›Kreuzigung‹ (Kat. Nr. 83). Aber auch Fugels bühnenhafte Gegenüberstellung von Gekreuzigten links und großgesehenen Gewandfiguren rechts (Kat. Nr. 29) darf man sich von Stuck beeinflußt denken. PKS

48
Franz von Stuck (1863-1928)
Die Sünde 1893 *Farbtafel 13*
Öl auf Leinwand; 95 x 59,7 cm
Bez. o. r.: »FRANZ STUCK«
Originalrahmen mit der Inschrift: »DIE SUENDE«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7925
Literatur: Voss 1973, Nr. 89/157; Hofstätter 1965, S. 193; Kat. Ausst. *Symbolismus* 1976, Nr. 232; Ludwig 1978, Nr. 207; Kat. Ausst. *Münchner Malerei* 1979, Nr. 324; Kat. *Neue Pinakothek* 1982, S. 331.

Stucks ›Sünde‹ war sein populärstes Bild, das er seit 1891 in zahlreichen Fassungen mit unterschiedlichen Titeln wie ›Die Sinnlichkeit‹ oder ›Das Laster‹ variierte. Die berühmteste ist die hier gezeigte Fassung von 1893, die bereits im gleichen Jahr als Schenkung an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gelangte. Auch der Rahmen ist von Stuck entworfen, der somit weniger ein

Bild als einen ›Altar der Sünde‹ beabsichtigte.

Gehuldigt wird hier der erotisch faszinierenden Frau als einem männerverderbenden Wesen, dem Idealbild der ›Femme fatale‹, das bürgerliche Moralvorstellungen der Jahrhundertwende aufhebt und in der Verknüpfung mit der teuflischen Schlange wieder bestätigt. Stucks ›Sünde‹ tabuisiert, was sie verherrlicht, und umgekehrt.

Als Bildererfindung monumentalisiert Stucks Gemälde die christliche Vorstellung der sündhaften Eva (vgl. Kat. Nr. 43). Die Vorläufer für die lasterhafte Komplizenschaft von Eva und Schlange liegen bei Füssli und Blake. Der Frauentypus mit der wallenden Haarfülle geht auf die englischen Präraffaeliten zurück, besonders auf Dante Gabriel Rossettis ebenfalls in kostbare Rahmen gefaßte verderbliche Frauengestalten wie die ›Venus Verticordia‹, die er als nimbierte Eva mit Apfel gegeben hat (Abb. 11). Das Gegenbild zur sündhaften Eva ist Maria als Inbegriff weiblicher Tugend. Nach Vorbild der Präraffaeliten hat auch Stuck solch keusche Gegenbilder zu seiner ›Sünde‹ am Muster Mariens ausgerichtet. So ist Stucks ›Innocentia‹ von 1889 (Abb. 1) durch eine Lilie, das Keuschheitsattribut Mariens, ausgezeichnet. Diese altüberlieferte Eva/Maria-Typologie hat in entscheidendem Maße das literarische und künstlerische Bild der Frau zur Jahrhundertwende geprägt und zu provokanten Umkehrungen geführt. So wurde Stucks ›Sünde‹ bei Edvard Munch zur ›Madonna‹ (Kat. Nr. 80) verwandelt.

Wie Stucks Altar der ›Sünde‹ auf das Münchner Ausstellungspublikum gewirkt hat, beschreibt Hans Carossa eindringlich in seinen Erinnerungen ›Das Jahr der schönen Täuschungen‹: »Der Ruhm des Bildes trieb uns durch die Säle [der Secessionsausstellung 1893 in der Prinzregentenstraße]; nirgends verweilten wir und öffneten die Augen erst, als wir ihm endlich gegenüberstanden. In seinem breiten, monumentalen Goldrahmen war es auf einer besonderen Staffelei zur Schau gestellt; ein Halbkreis von Neugierigen umgab es [...]. Die Hüte hatten wir aus Achtung vor der Kunst ohnehin schon abgenommen [...], nun starrten wir auf die Haar- und Schlangennacht, die von dem blassen Frauenleib nicht allzuviel sehen ließ. Das beschattete Gesicht mit dem bläulichen Weiß der dunklen Augen trat nur anfangs zurück hinter dem Eisenglanz der angeschmiegten Schlange, ihrem bösen, schön entworfenen Kopf und der matten Rautenzeichnung des Rückens, über den eine silberblaue Linie zog wie eine Naht. In Düsternis und Blässe schwebte das ganze Bild; nur oben im Winkel brannte bedeutsam ein rötliches Hellgelb. Es gibt Kunstwerke, die den Sinn für Gemeinschaft in uns kräftigen und andere, die uns in die Vereinzelung locken; zu diesen gehörte das Gemälde von Stuck. Diese Figur wies jeden auf einen einsamen Weg, wo er früher oder später einer ihren lebenden Schwestern begegnen müßte.«

Zu Stucks ›Sünde‹ und Thomas Mann vgl. unseren Beitrag ›München leuchtete‹, S. 29 ff.

PKS

48

Abb. 1 Franz von Stuck: *Innocentia*, 1889, Privatbesitz

Abb. 11 Dante Gabriel Rossetti: *Venus Verticordia*, 1864-1868, Bournemonth, Russel-Cotes Art Gallery

49
Fernand Khnopff (1858-1921)
I lock my door upon myself

Farbtafel 12

(Ich schließe mich selbst ein)
Öl auf Leinwand; 72 x 140 cm
Bez. u. r.: »FERNAND KHNOPFF 1891«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7921
Literatur: Robert L. Delevoy, Catherine de Croës und Gisela Ollinger Zinque: *Fernand Khnopff,* Brüssel 1979, S. 263 f., Nr. 174; Kat. Ausst. *Münchner Malerei* 1979, Nr. 149; Kat. Ausst. *Fernand Khnopff,* Hamburger Kunsthalle 1980, Nr. 50; Peter-Klaus Schuster: »Fernand Khnopff«, in: *Pantheon,* XXXVIII, 1980, S. 28; Kat. *Neue Pinakothek* 1982, S. 165 f.

Khnopffs Programmbild, bereits 1893 anläßlich seiner Ausstellung im Münchner Glaspalast erworben, verbindet die ästhetische Weltflucht des Fin de Siècle mit den Versündigungsängsten einer christlich-bürgerlichen Moral. Die Frau als Gefangene dieser Moralvorstellungen ist auch das uneingestandene Thema des Gedichts ›Who shall deliver me‹ (Wer wird mich befreien) von Christina Rossetti, der Schwester von Dante Gabriel Rossetti, dem Anführer der Präraffaeliten. Ein Vers dieses Gedichts lieferte nicht nur den Titel ›I lock my door upon myself‹, sondern dieses von einer rigiden viktorianischen Gesittung geprägte Gedicht erklärt auch das geheimnisvolle Entsagungspathos dieses Frauenbildes in christlichen Bildmotiven.

Als ein säkularisiertes Marienbild auf die Keuschheit der Frau steht Khnopffs Bild in der Nachfolge von Holman Hunts Illustration zu Tennysons berühmter Ballade ›The Lady of Shalott‹ (Abb. 1). Die geheimnisvolle Frau von Shalott wird durch einen Bann auf ihrer Insel festgehalten. Was in ihrer Nähe und in der Stadt Camelot vorgeht, sieht sie im Spiegel und webt es in ein Tuch. Sie muß sterben, wenn sie sich umsieht und in die wirkliche Welt hinausblickt. Aber als der Ritter Lancelot singend vorbeireitet, ist sie des Spiegelbildes statt der Wirklichkeit überdrüssig:

Sie fuhr empor vom Webstuhl ach;
sie tat drei Schritte durchs Gemach,
sie sah die Lilie blühn am Bach,
sie sah dem Hahn, der Feder nach,
sie sah hinab auf Kamelott.
Das Tuch zerriß – was bebte sie?
Der Spiegel barst – sie sank aufs Knie.
»Nun wird der Fluch mich treffen!« schrie
die Dame von Shalott.

Holman Hunt hat den Tugendauftrag und das Versagen der Frau im Hinweis auf das Bild des Gekreuzigten, das rechts neben dem Spiegel in die Wand des Arbeitsraumes eingelassen ist, deutlich christlich interpretiert. Die Frau am Webstuhl im weltentrückten Bereich entspricht Maria, die nach apokryphem Bericht in ihrer Jugend im Tempel einen Altarteppich weben mußten. Diese Marienrolle ist in der dreifach wiederkehrenden Lilie, Sinnbild der Keuschheit Mariens, auch der jungen Frau bei Khnopff zugemutet. Von der Welt abgeschlossen, sitzt sie vor einem Tuch, das dunkel wie ein Sargtuch wirkt. Vom ständigen Denken an den Tod, vom Absterben alles Weltlichen, handelt auch Christina Rossettis Gedicht, in dem Gottes Beistand zur Weltüberwindung angefleht wird. Kaum zufällig erscheint deshalb bei Khnopff auf der Zimmerrückwand als Bild im Bild der Blick in eine Art Klosterhof, wo eine Nonne abgeschieden ihr Leben zubringt. Das bei Hunt vorgegebene Motiv der gespiegelten Wirklichkeit kehrt auch bei Khnopff in den Rundspiegeln wieder, die trübe die gegenüberliegenden geschlossenen Fenster reflektieren.

Während Hunts ›Lady of Shalott‹ den Blick durchs Fenster nach draußen gewagt hat und dafür bestraft wurde, steht Khnopffs junge Frau ganz im Bann ihrer Tugendaufgabe. Ängstlich meidet sie jeden Weltkontakt, um unter der Büste des Hypnos-Thanatos das Marienideal tugendhafter Reinheit zu verwirklichen. Die der Welt sich versagenden Nonnen Böcklins (Kat. Nr. 23) sind ihre frühen Schwestern.

Verallgemeinert verkörpert Khnopffs Frau die Versündigungsängste der christlichen Seele, und zugleich ist sie die Gefangene einer ästhetischen Religion, der Reinheit und Schönheit ihr Höchstes ist. Khnopff selbst hat sich 1900 in Brüssel in einem von

Abb. 1 William Holman Hunt *The Lady of Shalott,* 1857, Radierung

50

ihm entworfenen Haus von strenger Geometrie einen Tempel dieser Kunstreligion erbaut. Auch seine von den Präraffaeliten beeinflußte und besonders für die Wiener Secession wie auch für Stuck vorbildlich gewordene Bildwelt thematisiert immer wieder dieses elitäre Rückzugsverhalten vor einer als banal verachteten Realität. Das Christliche assistiert hier einer ästhetischen Weltüberwindung, die deutlicher als sie es wahrhaben will um die Krisen und Neurosen ihrer Zeit weiß. Diese Lebens- und Glaubensnot belegen auch die von Khnopff ins Bild übersetzten Verse von Christina Rossetti: PKS

Who shall deliver me?

God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care

All others are outside myself;
I locked my door and bar them out,
The turmoil, tedium, gad-about.

I lock my door upon myself,
And bar them out; but shall wall
Self from myself, most loathed of all?

If I could once lay down myself,
And start self-purged the race
That all must run! Death runs apace.

If I could set aside myself,
And start with lightened heart upon
The road by all men overgone!

God harden me against myself,
This coward with pathetic voice
Who craves for ease, and rest, and joys:

Myself, arch-traitor to myself;
My hollowest friend, my deadliest foe,
My clog whatever road I go.

Yet One there is can curb myself,
Can roll the strangling load to me,
Break off the yoke and set me free.

50
Julius Exter (1863-1939)
Karfreitag 1895
Öl auf Leinwand; Mittelteil 160 x 180 cm, Flügel je 160 x 61 cm
Bez. u. l.: »Julius Exter 1895«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7956
Literatur: *Münchner Maler des 19. Jh.*, II, (Horst Ludwig); Ludwig 1982, S. 57.

Julius Exter hat die bei den Münchner Symbolisten so häufig zu beobachtenden Stilbrüche wie ihre Stilvielfalt sehr entschieden für seine religiösen Darstellungen genutzt. Dabei bezeichnen die unterschiedlichen Stilarten verschiedene Grade von Wirklichkeit und Imagination. Als Vision der Gläubigen ist der gekreuzigte Christus völlig irreal als weiße Lichterscheinung auf einem goldenen Kreuz gegeben. Die himmlischen Heerscharen auf den Flügeln des Triptychons sind erdentrückte Jugendstilengel von summarischer Flüchtigkeit. Geradezu pedantisch realistisch sind hingegen die betenden Bauersfrauen in ihren schweren dunklen Festtagskleidern. Höchst befremdlich ist allerdings, wie Exter diese, rechts im Bild wohl von Leibsl betenden ›Drei Frauen in der Kirche‹ (Abb. 1) beeinflußten Gläubigen auf einer impressionistisch angedeuteten Wiese durchaus phantastisch zu einer betenden Massengemeinde versammelt hat. Kaum anzunehmen, daß Exter Legros' berühmtes, von Baudelaire so gelobte Gemälde ›Ex Voto‹ (Abb. 11) von 1860 gekannt hat, das ebenfalls eine Gruppe betender Bäuerinnen in Landschaft vor einem Kruzifix zeigt. Wahrscheinlicher ist vielmehr, daß Exter mit seiner gewissermaßen unendlichen Versammlung von Betenden rund um ein Kruzifix von Stucks amphitheatralischer ›Kreuzigung‹ (Kat. Nr. 47) beeinflußt ist. Das Vor-

Abb. 1 Wilhelm Leibl: *Drei Frauen in der Kirche*, 1882, Hamburger Kunsthalle

bild Stuck zeigt sich auch in der Einbeziehung des Rahmens zu einer künstlerischen Gesamtinszenierung des Triptychons. Mit Stuck war der gleichaltrige Exter seit den gemeinsamen Anfängen in der Künstlerkolonie in Osternburg gut bekannt. Exter, von 1881 bis 1887 Schüler, seit 1903 Professor an der Münchner Akademie, wandte sich nach einer impressionistischen Phase um 1890 dem Symbolismus zu. An seinem ›Karfreitag‹-Triptychon zeigt sich einmal mehr, wie auch in München das Bemühen des Symbolismus, christliche Themen in ihrer ›Überwirklichkeit‹ darzustellen, bereits auf surrealistische Bilderfindung verfällt. Deutlich wird auch in der Dominanz weiblicher Betender eine seit Böcklins ›Trauernder Magdalena‹ (Kat. Nr. 21) offensichtliche Erotisierung christlicher Themen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. PKS

Abb. 11 Alphonse Legros: *Ex Voto*, 1860, Dijon, Musée des Beaux-Arts

51

51

Carl Strathmann (1866-1939)

Kampf mit dem Drachen um 1897

Aquarell, Feder, Tempera; 64x65 cm
Bez. u. l.: »C.STRATHMANN.«
Münchner Stadtmuseum
Inv. Nr. G7/173
Literatur: J. Heusinger von Waldegg: *Grotesker Jugendstil, Carl Strathmann 1866-1939*, Köln–Bonn 1976.

Strathmanns Drachenkämpfer ist ein Heiliger Georg zu Fuß. Mit seiner Lanze hat er das Untier bereits verletzt und nun, vom Pferd abgestiegen, versucht er mit dem Schwert, den Drachen endgültig zu vernichten. Als christlicher Ritter ist der Kämpfer deutlich durch das Kreuz auf seinem Schild ausgewiesen.

Bemerkenswert, wie der Heilige Georg gerade in München um 1900 zu einer dem Christlichen entliehenen Symbolfigur wird für den als notwendig erachteten Kampf des Geistes gegen den Ungeist der Zeit und gegen das bloß Materielle. Das ist im ›Heiligen Georg‹ von Diez (Kat. Nr. 40) bereits angelegt, mehr noch im märchenhaften ›Heiligen Georg‹ von Herterich (Kat. Nr. 41) und führt dann um 1906 zur Darstellung des Heiligen Georg als Kämpfer für den Geist vor Bestelmeyers Erweiterungsbau der Münchner Universität und schließlich zum Heiligen Georg als Leitfigur des Blauen Reiters, einer auf das rein Geistige abzielenden Kunst (vgl. S. 38, Abb. 19).

Münchnerisch im Thema, ist Strathmanns Symbolismus offenkundig im mitgemalten Rahmen von den Kunstgewerbetendenzen des Jugendstils beeinflußt. Sein kleinteiliger, goldschmiedeartiger Stil reflektiert Einflüsse von Klimt und der Wiener Secession wie von den niederländischen Symbolisten Toorop und Thorn-Prikker (Abb. 1). Das Christliche hat bei Strathmann immer etwas Mystisch-Kostbares, zuweilen auch etwas provozierend Erotisches, das den ironischen Konflikt mit bürgerlich-christlichen Moralvorstellungen sucht. Sein berühmtes, auf der Düsseldorfer ›Ausstellung für christliche Kunst‹ gezeigtes Gemälde ›Maria‹, das übrigens Peter Behrens gehörte, wurde von Lovis Corinth hymnisch gelobt, von Konrad Weiß hingegen als eine Absonderlichkeit getadelt, die »statt religiösen Gefühls eine mystische Nonnensymbolik« befördere. Das Muster solcher ›Nonnenmystik‹ sind die berühmten, 1893 auch in München ausgestellten ›Drei Bräute‹ von Thorn-Prikker (Abb. 1), die in der Wahlmöglichkeit zwischen himmlischer Braut links und teuflischer Braut rechts wieder die Eva/Maria-Antithese aufnehmen (vgl. Kat. Nrn. 48, 49). Solche prätentiösen christlichen Darstellungen,

an die Strathmann unmittelbar anschließt, sind für Konrad Weiß entschieden Bilder, »bei denen eine bestimmte religiöse Absicht nicht vorhanden ist« (Weiß: *Gethsemane,* S. 49).

Strathmann studierte an der Düsseldorfer und Weimarer Akademie, anschließend ging er nach München. Er wurde Mitarbeiter der ›Fliegenden Blätter‹ und der ›Jugend‹, zudem arbeitete er auf dem Gebiet des Kunstgewerbes. Als Mitglied der Secession gehört er dort mit Behrens, Corinth, Eckmann, Exter, Heine, Slevogt und Trübner zur progressiven Splittergruppe der ›Freien Vereinigung‹. PKS

52

Alfred Kubin (1877-1959)

Die Christusdistel um 1907

Feder und Aquarell; 25,7×30,1 cm

Bez. u. r.: »Kubin«, u. l.: »die cristus-Distel«

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Inv. Nr. 13518, Sophie-und-Emanuel-Fohn-Schenkung

Literatur: P. Raabe: *Alfred Kubin, Leben – Werk – Wirkung,* Hamburg 1957; F. Gerke: »Der Weise von Zwickledt«, in: Kat. Ausst. *Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Alfred Kubin,* Kunstgeschichtliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1964/65, S. 9ff.; *Alfred Kubin, Das zeichnerische Frühwerk bis 1904,* Kat. Ausst. Kunsthalle Baden-Baden 1977.

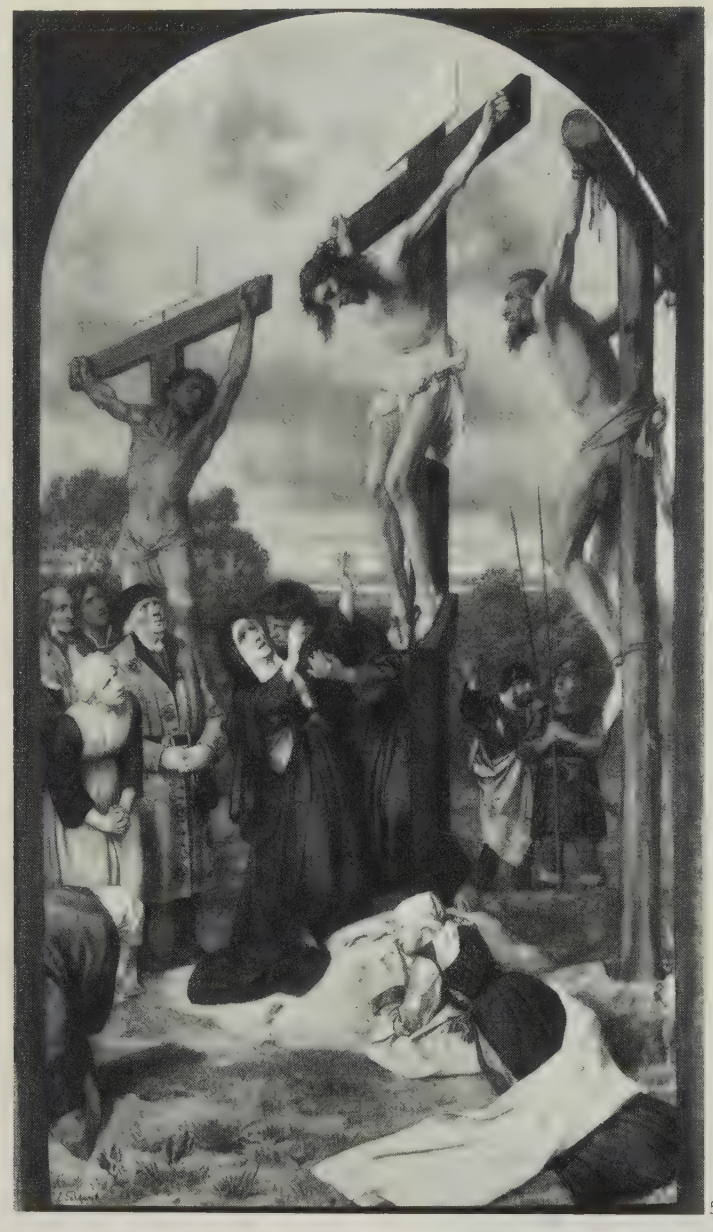
52

Der österreichische Zeichner, Illustrator und Schriftsteller Alfred Kubin ist ein Symbolist, der, geprägt vom Denken des Fin de Siècle, mit Groteske und Wahnvorstellung auf eine rational bestimmte, brüchige Gegenwart reagiert. Obwohl seit 1909 Mitglied der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ und 1912 beteiligt an der zweiten Ausstellung des ›Blauen Reiters‹, spiegeln sich in seinem Werk weder die avantgardistischen Formen noch die Ideen des Kreises um Kandinsky und Franz Marc. Auf der Ebene von Melancholie, »Elend der Verlassenheit« und »Kampf mit dem Unverständlichen« (Autobiographie 1911) gestaltet er erzählerisch eine Mythologie der Angst und des Verfalls. Bezeichnenderweise macht sich Kubin die pessimistisch-kritische Lebenshaltung zu eigen, wie sie die Philosophie Schopenhauers und Nietzsches oder die Texte Edgar Allan Poes kennzeichnet. Seine Phantastik hat Vorläufer in den graphischen Arbeiten von Goya, Rops, Munch, Ensor, Redon und vor allem im Frühwerk von Max Klinger.

Die Zeichnung ›Christusdistel‹ verwandelt überlieferte religiöse Motive nahezu zur Blasphemie. Umgeben von großen Augen und einem Totenschädel wächst der tierköpfige Gekreuzigte aus dem mächtigen Distelzweig, der wie ein Gefährt über die Bildfläche zu treiben scheint. Amorphe Struktur, Verformung und Schwärze des Strichs erzeugen eine Dämonie, die der Kunst der Psychopathen nahesteht. Gerade der zwanghafte Ausdruck des Blattes dokumentiert jedoch Kubins tiefes Bedürfnis nach religiös-mystischer Erfahrung. Nicht nur Christus, Distel und Schädel treten als Symbole für Leiden, Vergänglichkeit und Tod zusammen, sondern es ist vor allem das dichte, krause und spröde Liniengefüge – Kubin nennt dieses Verfahren der Zeichnung »Psychographik« –, das die Vorstellung ins Schmerzvoll-Traumatische steigert. Hinweise auf Erlösung fehlen. Der Gekreuzigte, selbst wie ein Stück trockenes Holz markiert, wird beherrscht von negativen Schicksalskräften, die Kubin mit dem Motiv des Auges und des tierischen Gesichtes verbildlicht (vgl. die Zeichnung ›Opfer des Löwen‹, um 1899/1900, Wien, Albertina). Die schillernde Farbigkeit hüllt das Todesmotiv in eine jugendstilhafte Exklusivität ein, die das masochistische Lustgefühl des Künstlers an einer Welt des Schreckens deutlich macht. – Kubin, Mitbegründer der Münchner Künstlervereinigung ›Sema‹, zählte zum engen Kreis um Karl Caspar und Konrad Weiß. C. ST.

Abb. 1
J. Th. Toorop:
Die drei Bräute, 1893,
Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller

v. Realismus, Naturalismus und Impressionismus
Kat. Nr. 53-78



53

53
Eduard von Gebhardt (1838-1925)
Kreuzigung Christi um 1884

Farbtafel 16

Öl auf Leinwand; 130x73 cm
Bez. u. l.: »E. Gebhardt«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7886
Literatur: Rosenberg 1899, S. 50; Waetzoldt 1971, S. 43f.; Bieber/Mai 1979, S. 169f.; Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburg 1983, Nr. 381 (Friedrich Gross).

Im Gegensatz zur christlichen Orientmalerei (vgl. Kat. Nrn. 29, 33) verlegt der Protestant Gebhardt das Bibelgeschehen in die Lutherzeit, also in die Anfänge unserer Neuzeit, wobei er seine Figuren und Kostüme nach altdeutschen und altniederländischen Vorbildern ausrichtet. Die Physiognomik wie auch die Haltungen seiner Gestalten hat Gebhardt allerdings an zeitgenössischen Modellen studiert (vgl. Kat. Nr. 54). Besonders häufig fußt er dabei auf Studien der Bauern seiner estnischen Heimat. Gebhardt versuchte so, seinen biblischen Figuren Volkstümlichkeit zu verleihen.

Auf Gebhardts ›Kreuzigung‹ stützt Johannes unter dem Kreuz die Mutter Christi, die flehend die Arme emporgehoben hat. Maria Magdalena liegt in ohnmächtigem Schmerz am Fuß des Kreuzes, links steht das Volk als Zeuge des Geschehens. Eine erste Fassung dieses Bildes wurde 1874 bei ihrer Ausstellung in Berlin heftig diskutiert und als Darstellung des »Sankt-Realismus« verspottet. Der Vorwurf der Häßlichkeit bezog sich besonders auf den erschreckend vornüberfallenden Körper des ausgemergelten Christus am Kreuz. Theodor Fontane berichtet von dieser Kritik, er selbst tadelt jedoch nicht die Häßlichkeit, sondern die altdeutsche Kostümierung als mangelnden Realismus: »Gestalten, die sich durch die ganze Kunst des 15. Jahrhunderts hinziehen, mehr oder weniger typisch waren und damals als realistisch gelten konnten, können heute nicht mehr dafür angesehen werden, einfach deshalb nicht, weil jedes Jahrhundert seine besonderen Menschen schafft. Realistische Gestalten von damals sind es heute nicht mehr. [...] Im ganzen aber hat dieses Bild keinen besonderen Überschuß an dem, was ihm vor allem nachgerühmt wird, an – *Originalität*« (Theodor Fontane: *Aufsätze zur bildenden Kunst,* München 1970, 1, S. 403). Vergleichbar findet auch Konrad Weiß 1909, daß gerade Gebhardts Verlegung des Geschehens in die Zeit um 1500 keineswegs zur beabsichtigten Aktualisierung der Bibel führe, sondern gerade zu ihrer Auflösung in anekdotische Momente: »Das Religiöse liegt nicht in einem harmonischen, zum Beschauer schwingenden Formprinzip, sondern in erzählenden Pointen« (Weiß: *Gethsemane,* S. 57).

Trotz solcher Vorbehalte war Gebhardts ›Kreuzigung‹ eines der populärsten Werke zeitgenössischer christlicher Kunst. – Unser Gemälde ist die leicht vereinfachte Fassung jener ›Kreuzigung Christi‹, die Gebhardt 1884 für die Kirche in Narwa in Estland gemalt hat (Rosenberg 1899, Abb. 26). Das Gemälde in Narwa ist wiederum eine gestraffte Fassung von Gebhardts figurenreicher ›Kreuzigung‹ von 1873 in der Hamburger Kunsthalle. Letzterer galt Fontanes Kritik. Eine 1898 zu datierende Photographie der 1880 erbauten evangelischen Kirche in Bad Tölz, der ersten evangelischen Kirche im bayerischen Oberland, zeigt als Altarblatt ebenfalls eine ganz ähnliche ›Kreuzigung‹

von Gebhardt mit einem Rundbogen als oberem Abschluß (Abb. in: *100 Jahre evangelische Kirche Bad Tölz,* 1980). Ob es sich bei diesem Bild, das 1901 der ›Kreuzigung‹ von Corinth (Kat. Nr. 77) weichen mußte, um eine großformatige Reproduktion der ›Kreuzigung‹ aus Narwa handelte oder um eine weitere bisher unbekannte Fassung, läßt sich auf Grund der unscharfen Photographie nicht entscheiden. Unsere Fassung wurde 1892 auf einer Auktion erworben.

Eduard von Gebhardt studierte von 1855 bis 1857 an der Akademie in Sankt Petersburg und setzte dann seine Ausbildung an den Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf fort. Dort verwies ihn sein Lehrer A. W. Sohn auf die niederländische Kunst. Von 1874 bis 1912 Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie, hat Gebhardt an dieser Hochburg der Nazarener deren christliche Kunst völlig verdrängt und mit seinen Hauptwerken, den Fresken im Kloster Loccum, in der Friedenskirche in Düsseldorf und der Petrikirche in Mülheim eine neue protestantische, religiöse Historienmalerei begründet. PKS

54

54
Eduard von Gebhardt (1838-1925)
Maria mit gefalteten Händen
um 1880

Öl auf Eichenholz; 47×30,5 cm
Bez. u. l.: »EGebhardt«
München, Privatbesitz

Bei dieser Mariendarstellung handelt es sich um eine Studie zu der großen, 1881 gemalten ›Himmelfahrt Christi‹ (Abb. 1), heute in der Nationalgalerie in Berlin (DDR). Während die Gestalt des auffahrenden Christus an italienische Vorbilder wie Tizians ›Assunta‹ in Venedig erinnert, orientiert sich Gebhardt bei der Charakterisierung der Maria, links unter Christus stehend, sowie bei den Jüngern besonders an altniederländischen Mustern aus dem Umkreis der Brüder Van Eyck und des Rogier van der Weyden.

Wie unsere Studie in der Physiognomie Mariens deutlich zeigt, verbindet Gebhardt jedoch das kunsthistorische Vorbild mit einem genauen Naturstudium. Dies belegen auch die zahlreichen weiteren Gemäldeskizzen zu den einzelnen Figuren der ›Himmelfahrt Christi‹ (vgl. Rosenberg 1899, Abb. 37, 38). In den Mienen der Zurückbleibenden sollte die Teilnahme an dem göttlichen Wunder, die Glaubensfreudigkeit und die volle Ergebung in den göttlichen Willen zum Ausdruck kommen. Die physiognomischen Details studierte Gebhardt im Spiegel und übertrug sie dann auf seine Modelle, die er häufig aus seinem Düsseldorfer Bekanntenkreis wählte. Als Modell für die Maria unter dem Kreuz (Kat. Nr. 53) diente ihm seine Mutter. Das Festhalten individueller Züge zeitgenössischer Personen im Rahmen der altdeutschen oder altniederländischen Vorbilder rechtfertigt Gebhardt mit dem Argument der gesteigerten Glaubwürdigkeit: »Mir ist als könne man dem Menschen nicht recht zu Herzen reden, wenn man nicht ganze, wirklich in sich abgeschlossene Menschen schildert, und ein solches Individuum kann nicht anders gedacht werden, denn in seiner Nation mitten inne stehend. So glaubte ich, mußte man die heilige Geschichte als Tradition des eigenen Volkes behandeln« (zitiert nach Bieber/Mai 1979, S. 176). PKS

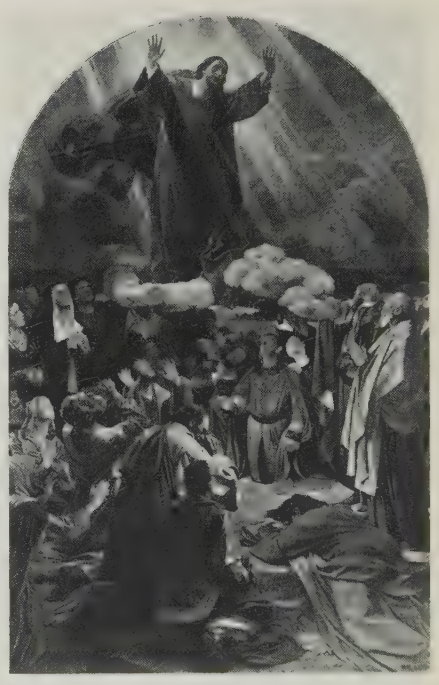
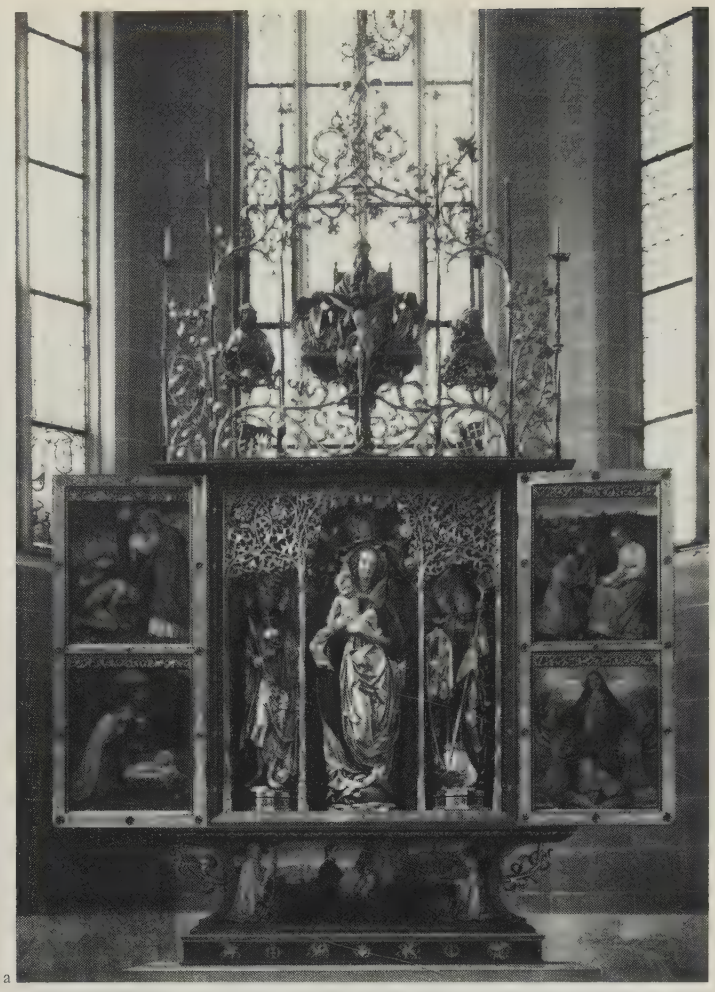
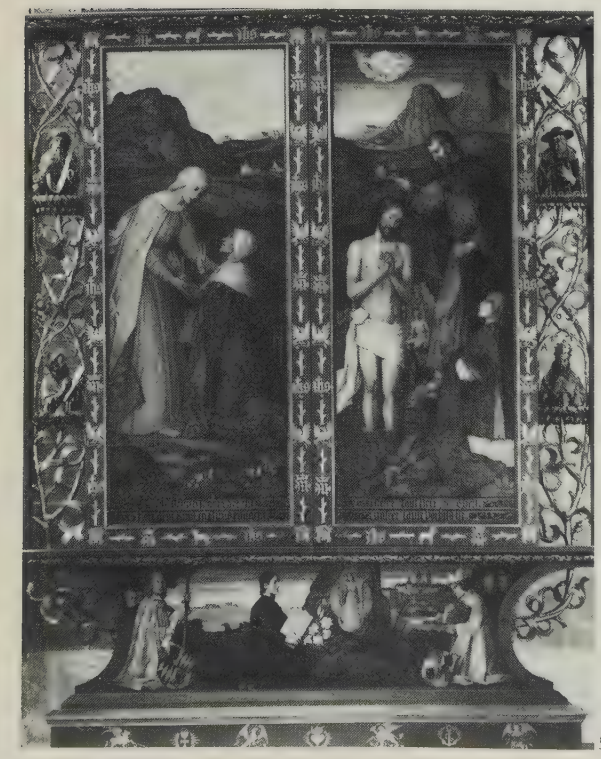


Abb. 1 Eduard von Gebhardt: *Himmelfahrt Christi,* 1881, Berlin-DDR, Nationalgalerie



55a



55b

55
Matthäus Schiestl (1869-1939)
Altar für die ehemalige Stiftskirche St. Johann am Domberg in Freising 1910/11 *Farbtafel 17*

a) geöffneter Zustand: links ›Sündenfall und Anbetung Christi‹; rechts: ›Verkündigung und Himmelfahrt Mariens‹, im Schrein: ›Hl. Sigismund, Maria als apokalyptisches Weib, Hl. Korbinian‹

b) geschlossener Zustand: ›Heimsuchung und Taufe Christi‹

Öl auf Holz, Flügel mit Rahmen je 210x92 cm
Literatur: Eugen Abele: *Der Dom zu Freising,* München/Freising 1919, S. 57.

Als Jünger Dürers und der Altdeutschen ist Schiestl ein ungleicher Verwandter Gebhardts (Kat. Nrn. 53, 54). Während der protestantische Gebhardt auf altdeutsche Vorbilder zurückgriff, um realistische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vom biblischen Geschehen kraftvoll, wahr und nachvollziehbar erscheinen zu lassen, ist der katholische Schiestl demgegenüber ein später Neugotischer, der die christliche Malerei der Dürerzeit wegen des frommen, schlichten und gemütvollen Eindruckes fortsetzt. Dabei wird jedoch in der Landschaft, ihren Architekturen, aber auch in den Physiognomien der Personen und in der gesteigerten Buntfarbigkeit die Dürerzeit einer betont einfachen und ländlich vorgestellten Gegenwart angenähert. Gesucht und getroffen wird bei Schiestl ein volksliedhafter Märchenton, der etwa in der Verkündigungsszene auf der Innenseite des rechten Flügels an Hans Thoma oder Heinrich Vogeler erinnert. Mit seiner Poetisierung des Altdeutschen kann Schiestl als ein Neugotiker des Jugenstils angesehen werden. Er selbst hat sich in seinem Bildnis als Evangelist Johannes auf der Predella ganz offensichtlich die Züge eines frühen, noch dürerisch-altdeutsch gesonnenen Nazareners verliehen.
Der Altar der Freisinger Stiftskirche ist in seinen spätgotischen Formen nahezu vollständig ein Werk um 1910. Wirklich um 1520 zu datieren sind einzig die Figuren des Hl. Sigismund links von der Madonna und des Hl. Korbinian rechts von ihr. Die Madonna als apokalyptisches Weib auf der Mondsichel ist ebenso neu wie sämtliche plastischen Zierformen des Schreines, des Altarrahmens und des Gesprenges, dessen Gnadenstuhl zwischen den Büsten des Joachim links und Anna rechts ebenfalls um 1910 entstanden ist. Auf der im Stil von Dürers Gebetbuch ornamental bemalten Rückwand sind die Künstler namentlich vermerkt. Als Erfinder wird Jakob Angermeyer genannt. Die Schreinmadonna stammt von Thomas Buser, die Ornamente von Jakob Voit und die Fassungen der Figuren von Hans Haggen-

müller, Restaurator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
Den Maler und den Stifter des Altares sieht man auf der Altarpredella. Schiestl in der Bildmitte kniend mit Nimbus in der Rolle des Evangelisten Johannes auf Patmos, ausgezeichnet durch die Vision des zum Himmel auffahrenden apokalyptischen Weibes. Vor Schiestl und von der Ansicht des Freiburger Domberges hinterfangen, knien der damalige Erzbischof von München und Freising Franz Bettinger (1907-1917), dahinter der Auftraggeber des Altares und Rektor der Domschule Regens J. B. Schauer, ganz rechts dann der Präfekt Pfaffenbuechler. Hinter Schiestl, entrückt durch die ihn umfangende Patmoslandschaft, kniet der Fürstbischof Johann Franz Ecker (1625-1727).
Schiestl, durch die zehnjährige Mitarbeit in der Zillertaler Schnitzwerkstatt seines Vaters entscheidend geprägt, wird von Seiten der kirchlichen Kritik stets wegen des schlichten, volkstümlichen und dabei doch verklärenden Tones seiner christlichen Kunst gelobt. Dürer und Thoma gelten als seine künstlerisch und seelisch verwandten Vorläufer. Im Gegensatz zu den, auf moderne ›Eintagsgefühle‹ gerichteten Werken heißt es 1906/07 über Schiestl in der Zeitschrift ›Christliche Kunst‹: »Wie ist hier alles aus unmittelbarer Beobachtung der Volksseele geschöpft und doch durch leise Verklärung dem heiligen Gegenstand gemäß gehoben und vertieft.« Schiestl gilt als »Malerpoet von kerndeutscher Kraft, Volkstümlichkeit und Religiosität« (Smitmans 1980, S. 188). Die Betonung des Gesunden, Volkshaften und Deutschen führte bei Schiestl, der nach seinem Studium an der Münchner Akademie bei Diez stark in der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ engagiert war, zu einer völkischen Vereinnahmung seiner unverändert christlichen Themen zugewandten Kunst. Freilich hatten diese seit langem schon die märchenhafte Frische von Schiestls Frühwerk verloren. (Für zahlreiche Angaben zum Altar ist Dr. Peter Steiner in Freising zu danken.) PKS

56

56
Wilhelm Trübner (1851-1917)
Der vom Kreuz genommene Christus 1874 *Farbtafel 8*

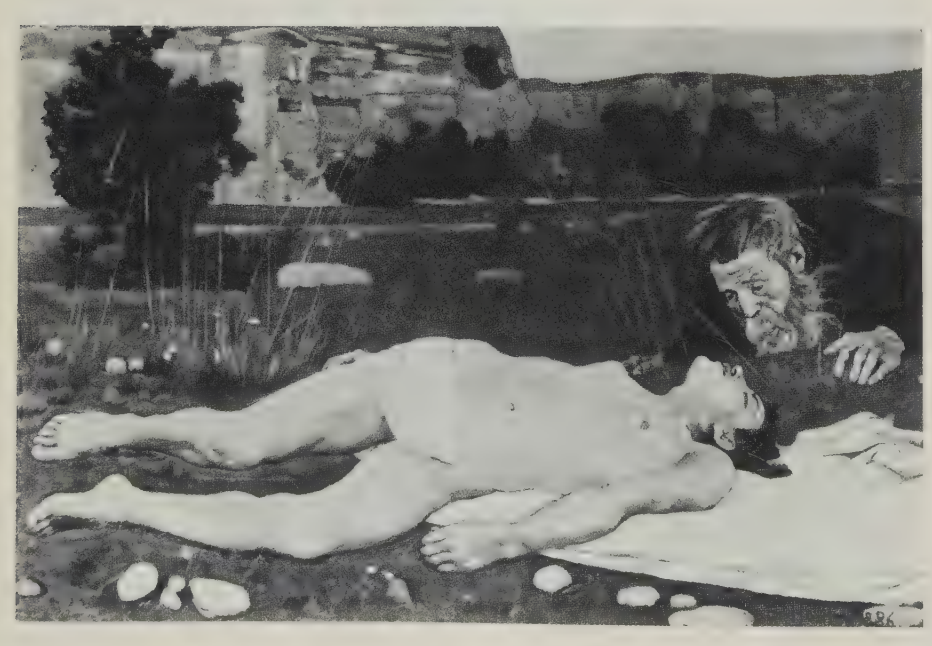
Öl auf Leinwand; 89 x 105 cm
Bez. u. r.: »W.Trübner. 1874.«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8580
Literatur: K. Rohrandt: *Wilhelm Trübner 1851-1917,* Diss. Kiel 1972, S. 181 ff.; Ludwig 1978, Nr. 188; Kat. Ausst. *Münchner Schule,* 1979, Nr. 334; Kat. *Neue Pinakothek,* 1982, S. 344 (Eberhard Ruhmer); Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* 1983, Nr. 426 (Friedrich Gross).

Trübners toter Christus ist zunächst kein religiöses Bild, sondern das Demonstrationsobjekt einer radikalen Kunsttheorie. Für Trübner, dominierende Figur im Leibl-Kreis, war nach eigener Aussage der Bildgegenstand völlig gleichgültig. Ja, »je einfacher der Gegenstand, desto interessanter und vollendeter kann ich ihn malerisch und koloristisch darstellen«. »Reinkünstlerisch« – eine Wortschöpfung Trübners – war also der tote Christus für ihn letztlich nicht mehr als ein einfaches Stilleben (vgl. Beth 1979, S. 185 ff.).
Als ›Nature morte‹, als ›tote Natur‹, hat Trübner den Christus mit einer von Courbets Spachtelmanier beeinflußten Malweise blockhaft in der Diagnoale aufgebaut. Alles Weiche, Elegante, Elegische und Edle, womit Löfftz (Kat. Nr. 30) und Kaulbach (Kat. Nr. 31) ihren vom Kreuz genommenen Christus ausgezeichnet haben, fehlt bei Trübner. Der Gottessohn ist bei ihm wirklich zur graufarbigen Leiche geworden mit zurückgefallenem Kopf, offenem Mund und den Wunden seines Kreuzestodes. An die Kreuzigung erinnert noch die vom Körper abgewinkelte Armhaltung sowie die Dornenkrone. Der schonungslose Blick auf Christus über die Fußsohlen hinweg, den Trübner von Mantegnas berühmtem Bild ›Der tote Christus‹ in der Mailänder Brera übernahm, dient nun der völligen Vermenschlichung der Christusfigur. Trübners Christus ist der Christus eines modernen sezierenden Positivismus, der alle historischen Bildungsreminiszenzen zurückgelassen hat. In diesem Sinne, als ein Bild nicht des Glaubens, wohl aber der Wahrheit, hat auch Konrad Weiß 1909 Trübners, in der Düsseldorfer Ausstellung ›Christliche Kunst der Gegenwart‹ gezeigtes Bild gewürdigt. Obgleich »kaum ein ausgesprochen religiöses Empfinden hierbei mitschöpferisch gewesen« sei, erzeuge Trübners »sachliche Gestaltung, die auf alle erzählenden, pathetischen, erbauenden Mittel verzichtet, [...] eine epische Ruhe, die etwas Großes und Feierliches hat«. Wenn zu Trübners ungläubig gemaltem ›Christus‹ noch der Glaube hinzutrete, dann – so Konrad Weiß – sei die neue christliche Kunst vollendet (Weiß: *Gethsemane,* S. 49).
Entstanden ist Trübners ›Vom Kreuz genommener Christus‹ während der Brüsseler Ateliergemeinschaft von Trübner, Karl Hagemann und Karl Schuch 1874. Alle drei Künstler malten das gleiche Thema nach einem italienischen Modell. Von Trübner sind noch zwei weitere Fassungen in der Staatsgalerie Stuttgart und der Hamburger Kunsthalle bekannt. Die Münchner Fassung wirkt am weitestgehenden säkularisiert.
Nach Brüssel war für den in Karlsruhe und München ausgebildeten, stark von Courbets und Leibls Malerei beeinflußten Trübner wiederum München sein fester Standort bis 1884. Wichtig ist die Zusammenarbeit besonders mit Schuch. Seit 1894 Mitglied der ›Münchner Secession‹, wurde Trübner 1896 als Lehrer an das Städelsche Kunstinstitut nach Frankfurt berufen. Von 1903 bis 1917 war er Professor an der Karlsruher Kunstschule, die er zeitweilig leitete. PKS

57

57
Ferdinand Hodler (1853-1918)
Der barmherzige Samariter
um 1880

Öl auf Leinwand; 44x50 cm
Bez. u. r.: »1875 F.Hodler«
Kunsthaus Zürich, Gottfried-Keller-Stiftung
Inv.Nr. 1284
Literatur: Kat. Ausst. *Der frühe Hodler, Das Werk 1870-1890,* Pfäffikon/Bern 1981, Nr. 65 (Franz Zelger); Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler,* Berlin/Paris/Zürich 1893, S. 68 (Jura Brüschweiler).



Hodlers ›Barmherziger Samariter‹ illustriert innerhalb seiner religiösen Themen den Übergang von kirchlichen Motiven zu biblischen Sujets. Nach Lukas x,30-35 – und möglicherweise angeregt durch ein Gedicht des mit ihm befreundeten symbolistischen Schriftstellers Louis Duchosal – zeigt Hodler den helfenden Samariter über den von Räubern verletzten Knaben gebeugt. Auffällig ist die perspektivische Verkürzung, wodurch der Betrachter von einem unbequemen Standort aus die Szene gleichsam als Notlage miterlebt. In Hodlers ungeschönter Darstellung kommt seine Sehnsucht nach Mitmenschlichkeit und Brüderlichkeit zum Ausdruck. 1884 in der Städtischen Ausstellung in Genf gezeigt, wurde das Bild vom Kritiker des ›Journal de Genève‹ als zu wenig erbaulich getadelt: »Wir müssen gestehen, daß wir uns mit dieser totalen Verachtung von Schönheit und Sauberkeit nicht anfreunden können«.

Auf einer zweiten, wesentlich größeren Fassung des ›Barmherzigen Samariters‹ von 1886 (Abb. 1) übermalte Hodler später den Samariter, so daß der dort nach klassischen Mustern am Boden liegende, verwundete Jüngling nicht mehr christlich, sondern nur noch als symbolisch bedeutsame Aktfigur in Landschaft gedeutet werden kann. Deutlich wird an diesen Veränderungen eines christlichen Bildthemas Hodlers Entwicklung vom Naturalismus zum Symbolismus. Immer mehr verflüchtigt sich dabei der christliche Gehalt ins allgemein Menschliche.

1853 in Bern geboren, hat Hodler von 1871 bis 1876 die Kunstschule in Genf besucht und entwickelte daraufhin bald eine vom Naturalismus sich ablösende Ideenmalerei in bevorzugt monumentalen Bildformaten. Seinen ersten internationalen Erfolg hatte Hodler 1904 mit einer Ausstellung in der Wiener Secession. Eine Studie zu Hodlers Fresken in der Universität Jena wurde bereits 1912 im Rahmen der Tschudi-Spende von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben. Der Monumentalmaler Hodler hat gewiß den frühen Caspar der Heudorfer und Binsdorfer Fresken beeinflußt (Kat.Nrn. 110, 112). Hodler rechnet für Konrad Weiß 1909 neben Hans von Marées zu jenen nicht eigentlich religiösen Künstlern, deren von einem »linearen und körperhaften Gefühlsrhythmus« bestimmtes Werk eine neue christliche Malerei genau zu studieren hätte (Weiß: *Gethsemane,* S. 68).

PKS

Abb. 1 Ferdinand Hodler: *Der barmherzige Samariter,* um 1886, Privatbesitz. Die Fassung mit dem übermalten Samariter befindet sich im Kunstmuseum Bern.

58a
Max Liebermann (1847-1935)
Der barmherzige Samariter 1911

Öl auf Leinwand; 93 x 111 cm
Bez. u. r.: »M Liebermann 1911«
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Inv. Nr. 1187
Literatur: F. Stuttmann: *Max Liebermann,* Hannover 1961, S. 36; *Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum,* bearbeitet von Rolf Andree, Köln 1964, S. 82 f.; Kat. Ausst. *Max Liebermann und seine Zeit,* Berlin/München 1979, Nr. 365 (Sigrid Achenbach).

58

Wie Hodler (Kat. Nr. 57) hat auch Liebermann mit seinem ›Barmherzigen Samariter‹ ein christliches Bildthema in ein soziales umgedeutet. Solches Engagement scheint Liebermanns Überzeugung zu widersprechen, daß Bilder kein anderes Thema haben als ihre Malerei. »Der Satz, daß die gut gemalte Rübe besser sei als die schlecht gemalte Madonna«, war für Liebermann ähnlich wie für Trübner (Kat. Nr. 56) eine ästhetische Grundüberzeugung (vgl. Beth 1979, S. 188 f.). Nicht das Thema, sondern die malerische Ausführung macht für Liebermann in Abhängigkeit von den französischen Impressionisten den Wert eines Bildes aus. Das hinderte Liebermann jedoch nicht, vor seiner ausschließlichen Hinwendung an das durchweg erfreuliche Erscheinungsbild des bürgerlich-großstädtischen Lebens bevorzugt soziale Themen aufzugreifen. Beeinflußt durch seinen seit 1875 wiederholten Aufenthalt in Holland und bestärkt durch holländische Realisten wie J. Israels malte Liebermann mit seinen niederländischen Waisenhäusern, Altersheimen, Märkten und Handwerkerstuben immer nur Varianten über das Leitmotiv der Gemeinschaft, über Formen des Zusammenlebens, die von sozialer Verantwortung geprägt sind (vgl. Matthias Eberle in: Kat. Ausst. *Liebermann und seine Zeit,* S. 33).

Als Aufforderung zur Nächstenliebe ist auch Liebermanns ›Barmherziger Samariter‹ gemeint. Der Anlaß zu diesem, in zahlreichen Zeichnungen vorbereiteten und in mehreren Graphiken verbreiteten Bild war zunächst durchaus biographisch. Liebermann berichtet, daß er im Frühjahr 1910 nach einer schweren Operation zum ersten Mal in eine Badewanne gehoben wurde. Dabei habe er sich wie in einer Vision an die Geschichte vom barmherzigen Samariter erinnert. Das 1911 in zwei Monaten gemalte und im gleichen Jahr in der Berliner Sezession ausgestellte Bild folgt dieser Badewannen-Episode mit der für das Thema des barmherzigen Samariters ganz ungewöhnlicher Hinzufügung einer weiteren helfenden Person. Während der Samariter den Oberkörper des Opfers anhebt, ist die Frau sorgend über die Beine des Geschundenen gebeugt. Offensichtlich ist Liebermanns ikonographische Angleichung des Themas an eine Grablegung oder Beweinung Christi (vgl. Kat. Nr. 31), wodurch Nächstenliebe betont als christliches Gebot erscheint. Der achtlose Spaziergänger mit Stock und Hund rechts hinten zwischen den Bäumen entzieht sich dieser christlichen Pflicht. Mit dieser Figur hat Liebermann das Thema ganz unmittelbar in seine eigene Zeit gestellt, während die Hauptpersonen völlig zeitlos wirken. Man hat Liebermanns ›Barmherzigen Samariter‹ im Zusammenhang mit dem heraufziehenden Weltkrieg gesehen, in dessen Verlauf auch die Expressionisten wie Rohlfs und Barlach solch christliche Themen der Nächstenliebe aktualisiert haben (Kat. Nrn. 87, 91). Auch Caspar hat in dieser Zeit seinen ersten barmherzigen Samariter gemalt (Kat. Nr. 124), wobei er sich im Vergleich zu Liebermanns Prosaik um eine größere Würde in der Darstellung des christlichen Themas bemühte. PKS

58b

58b
Max Liebermann (1847-1935)
Der zwölfjährige Christus im Tempel 1879

Öl auf Leinwand; 151x131 cm
Bez. u. r.: M Liebermann
Privatbesitz (als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle
Literatur: Kat. Ausst. Max Liebermann und seine Zeit, Berlin/München 1979, S. 30 (Matthias Eberle); Kat. Ausst. Luther und die Folgen für die Kunst, 1983, Nr. 427 (Fridrich Gross).

Daß Liebermann, von dem ›Barmherzigen Samariter‹ (Kat. Nr. 58a) abgesehen, seine Themen der Mitmenschlichkeit durchweg nicht der Bibel entnahm, hängt mit dem Skandal zusammen, den sein ›Zwölfjähriger Jesus im Tempel‹, 1879 in München gemalt, auf der Internationalen Kunstausstellung im gleichen Jahr im Münchner Glaspalast hervorrief. Auf Anordnung des Prinzregenten wurde das wegen der Häßlichkeit und Ärmlichkeit seiner Figur mit Empörung bedachte Bild in ein Seitenkabinett gehängt. Mit abfälligen Bemerkungen über das jüdische Aussehen der Personen wurde Liebermanns Bild am 15. Januar 1880 zum Gegenstand einer unrühmlichen Kunstdebatte des Bayerischen Landtages. »Die ekelhaften Anwürfe von Anti- und -Semiten, als ich den Christus im Tempel gemalt hatte«, so Liebermann in einem Brief von 1915, »haben mich für immer von biblischen Stoffen [...] abgehalten. Wenn einer Maler ist, soll er nach der Qualität seiner Bilder beurteilt werden, nicht aber nach seiner Nase.« Liebermanns ›Zwölfjähriger Christus im Tempel‹ wurde in München zum Ausgangspunkt der biblischen Armeleutemalerei von Uhde, Firle und anderen (vgl. Friedrich Gross in: Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Nr. 427). Uhde hatte das Bild von Liebermann erworben. Nach Uhdes Tod gelangte das Gemälde 1911 von München in die Hamburger Kunsthalle. Dort wurde es dann ebenso wie Liebermanns ›Barmherziger Samariter‹ in Köln als entartet entfernt. Beide Bilder konnten aus Privatbesitz an ihren ursprünglichen Sammlungsort zurückkehren.

Nach den 1868 begonnenen Studien an der Weimarer Kunstschule setzte sich der frühe Liebermann mit Munkácsy und den französischen Realisten Millet und Courbet auseinander. 1872 reist Liebermann nach Paris und besucht im folgenden Jahr die Künstlerkolonie von Barbizon, 1875 lernt er Holland kennen, wohin er immer wieder zurückkehrt. Von 1876 bis 1884 arbeitet er bevorzugt in München, dann ausschließlich in Berlin, wo er sich verstärkt an Manet und den französischen Impressionisten orientiert. Von 1899 bis 1911 war Liebermann Präsident der ›Berliner Sezession‹ und setzte dort besonders die deutsche Spielart des Impressionismus durch. PKS

59
Fritz von Uhde (1848-1911)
Lasset die Kindlein zu mir kommen
1885 *Farbtafel 15*

Öl auf Leinwand; 72,5x95,8 cm
Bez. u. l.: »F.v.Uhde 1885«
Kiel, Stiftung Pommern
Inv. Nr. B. 612/41923
Literatur: Rosenhagen 1908, S. XVII; Waetzoldt 1971, S. 44f.; Mochon 1973, S. 139ff.; Schmoll gen. Eisenwerth 1973, S. 413; Smitmans 1980, S. 145ff.; Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* 1983, Nr. 428 (Friedrich Gross); Brand 1983, S. 80f.; Mai 1983, S. 435.

Mit diesem Bild, dessen größere Fassung von 1884 sich im Besitz des Leipziger Museums der bildenden Künste befindet, gibt Uhde nach Matthäus 19,13-15 ein typisch protestantisches Thema. So sah Luther in den von Christus gesegneten Kindern den Beweis, daß nur durch den unschuldigen Glauben, nicht aber durch die Werke die Gnade Gottes erlangt werden könne. Ferner war die Segnung der Kinder durch Christus, auf Bildern Cranachs und seiner Werkstatt häufig dargestellt, ein Argument der Lutheraner gegen die Wiedertäufer, für die Kindertaufe und die evangelische Kindererziehung (vgl. Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* 1983, S. 241ff.).

Kurioserweise wurde der Protestant Uhde zu seinem Bild angeregt, als er in einer bayerischen Dorfschule die Begrüßung der Neuanfänger durch den Pfarrer miterlebte. An die Stelle des katholischen Geistlichen setzte Uhde seinen Christus, der einerseits ganz dem dargestellten ärmlichen Milieu zugehört, andererseits durch sein langes, schlichtes Gewand wieder höchst irreal von seiner Umgebung abgehoben ist. Der sonst von Uhde seinem Christus der Armen gleichwohl beigegebene Nimbus ist hier ersetzt durch die Lichtfülle des geöffneten Fensters hinter Christi Haupt. Das sozial niedrige Milieu, das holländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts in die Gegenwart verlegt, die künstlerische Auseinandersetzung mit dem natürlichen Licht, wobei Uhde das impressionistische Pleinair mit Rembrandts Lichtregie zu versöhnen wünschte, und schließlich der so philantropisch über seine Mitmenschen herausgehobene Christus im feierlichen, langen Gewand, das sind seit diesem ersten religiösen Bild Uhdes die wesentlichen Besonderheiten seiner christlichen Kunst.

Uhdes Vergegenwärtigung und Sozialisierung des Christentums in einem unmittelbar zeitgenössischen und zudem ärmlichen Milieu haben Stürme von Protesten hervorgerufen. Kaiser Franz Joseph soll vor Uhdes ›Lasset die Kindlein zu mir kommen‹ Tränen der Empörung vergossen haben. Kaiser Wilhelm II. nannte Uhdes ›Abendmahl‹ »Anarchistenfraß« (Brand 1983, S. 222). Van

59

Gogh hingegen, der Uhdes ›Lasset die Kindlein zu mir kommen‹ durch eine der zahllosen Reproduktionen kannte, kritisierte die »mystische«, »besonders unglückliche« Christusgestalt und stieß sich an der Malweise. Uhde dürfte Van Gogh in seiner Absicht bestärkt haben, daß es heutzutage nicht mehr möglich sei, biblische Gestalten und Bibelgeschichten zu malen (vgl. Kat. Nr. 79). Die kirchliche Unverbindlichkeit, insbesondere aber das Gemeine und Häßliche werden an Uhdes Bildern von beiden Kirchen gerügt. Im Laufe der neunziger Jahre wandelt sich jedoch das protestantische Urteil. Der »Kommunistenmaler« Uhde wird zu einem für Tauf-, Konfirmations- und Hochzeitsbilder viel reproduzierten und stark gefeierten, religiösen Künstler, der das Christentum dem modernen Menschen innig und wahr dargestellt habe. Die katholische Seite hält mit Bischof Keppler jedoch auch noch 1897 Uhdes Malerei für eine »religiöse und künstlerische Verirrung«, nicht weil Uhde Christus als Heiland der Armen schildert, sondern weil er einen »armseligen, gemeinen und elenden Heiland« malt, der niemanden erlösen kann (Smitmans 1980, S. 145 ff.).

Die eigentliche Wende in der katholischen Wertschätzung Uhdes bringt 1907/08 ein Aufsatz von Konrad Weiß zum 60. Geburtstag des Künstlers. Uhde ist ihm ein Maler, der über den Impressionismus hinausgehend Licht darstelle, »das zum Symbol geistiger Werte wird«. Zugleich aber wiederholt Konrad Weiß 1909 den schon gegenüber Gebhardt (Kat. Nr. 53) gemachten Vorwurf auch für Uhdes Aktualisierung des christlichen Geschehens: »Die Heilstatsachen werden hier zu unmittelbar empfundenen Ereignissen, die aber nicht vom Heute weg durch die Geschichte des Christentums zu seinen Anfängen zurück tragen, wie Gebhardts Bilder von ihrem historischen Moment aus nicht vorwärts und nicht rückwärts tragen« (Weiß: *Gethsemane,* S. 58). Demgegenüber äußerte sich der frühe Caspar uneingeschränkt zustimmend. 1899 heißt es in einem Brief Caspars an seinen Bruder Max, nach einem Besuch der Münchner Secession, über Uhdes ›Abendmahl‹: »Es ist ein wunderbar fein empfundenes Bild, so schlicht und innig. Wie ganz anders als die leeren, hohlen, theatralischen und oft süßen Heiligenbilder, wie man sie bei uns leider so oft findet. Wer über diesen Uhde schillt, der muß ein Pharisäer sein, der nur aufs Äußere, auf den kalten Buchstaben, nicht aber auf die Seele sieht.«

Freilich, nachdem Uhde von kirchlicher Seite schließlich anerkannt wurde, waren es die Künstler und Kunsthistoriker, die den Ruhm seiner religiösen Bilder beendeten. Waren sie einem Kenner wie Lichtwark nicht impressionistisch genug, so bot Uhde anderen zu wenig Ausdruck. In einer Schrift über den Münchner Expressionisten Josef Eberz (vgl. Kat. Nr. 100) liest man 1918: »Was ist Jesus in den äußerlich an die Schrift angelehnten Bildern Uhdes? Ein sozialer Typ, kein religiöses Symbol! [...] Hier ist der Kleinbürger Jesus, farblos und sabbrig, wie ihn Frenssens ›Hilligenlei‹ dem modernen Bildungsphilister schilderte: eine Vegetariergestalt mit gemütlichem Umhängebart, die mit pietistischem Augenaufschlag die Kindlein zu sich kommen läßt« (Max Fischer: *Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei,* München, Goltz-Verlag 1918, S. 6; freundlicher Hinweis von Martina Bochow).

Uhde besucht 1866/67 die Dresdener Akademie, ging 1876 nach Wien und wurde von Makart beeinflußt. 1879 in Paris, orientierte er sich am Realismus von Munkácsy. Seit 1880 lebte Uhde in München, wo ihm Liebermann den Weg zu einem Naturalismus mit impressionistischer Malweise wies, den Uhde auch in seinen zahlreichen nichtreligiösen Bildern pflegte. Mit Liebermann, Corinth und Slevogt wird Uhde den Vertretern des sogenannten deutschen Impressionismus zugerechnet. 1892 gehörte Uhde zu den Mitbegründern der ›Münchner Sezession‹.

PKS

60

61

60
Fritz von Uhde (1848-1911)
Schwerer Gang
(Der Gang nach Bethlehem)
um 1890
Öl auf Leinwand; 117 x 126 cm
Bez. u. r.: »F v Uhde«
München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Inv. Nr. 9827
Literatur: Rosenhagen 1908, S. 103, 285; Ludwig 1978, Nr. 200; Kat. Ausst. *Münchner Malerei,* 1979, Nr. 342; Kat. *Neue Pinakothek,* 1982, S. 348 (Eberhard Ruhmer); Brand 1983, S. 121 ff.

Uhdes ›Gang nach Bethlehem‹, wie der Titel ursprünglich lautete, ist sein erstes konsequentes religiöses Freilichtbild. Es wurde unmittelbar nach der Entstehung 1890 von Prinzregent Luitpold für die Neue Pinakothek erworben. Uhde hat das Thema häufig variiert und mehrere kleinformatige Fassungen unseres Bildes angefertigt.

Dargestellt ist ein junges Paar, ein armer Tischler mit seiner vor der Entbindung stehenden Frau, das sich an einem Winterabend auf einer matschigen Landstraße mühsam vorwärtsbewegt. Die Münchner Kritik erkannte sogleich, daß es sich bei der Landschaft um das Dachauer Moos mit der Moorkolonie Augustenfeld handelt. In der Bezeichnung des Bildes als ›Heimkehrendes Arbeiterpaar‹ wurde von der Kritik zudem das Proletarische der Darstellung betont. Ähnlich beschrieb auch Hugo von Hofmannsthal 1893 das Bild: »Da schleppt der Zimmermann sein armes Weib, das sich in Schmerzen an ihn lehnt, in schweren Schritten die verlassene, lehmige Landstraße entlang.« Mithin war Hugo von Hofmannsthal der religiöse Titel ›Gang nach Bethlehem‹ noch geläufig, den Uhde später in der Neuformulierung ›Schwerer Gang‹ aufgab und den er in einem dritten Titel ›Es ist nicht mehr weit bis zur Herberge‹ dann andeutungsweise wieder aufnahm.

Die katholische Kritik hätte das Bild als ein soziales Rührstück hingenommen, nicht jedoch als Darstellung der Heiligen Familie. In diese Richtung, daß das christliche Thema sich durch seine Aktualisierung in ein reines Genrebild auflöse, gehen auch die Bedenken von Konrad Weiß: »Wer das Bild in der Münchner Neuen Pinakothek sieht und nicht weiß, daß es als ›Gang nach Bethlehem‹ gemalt ist, wird es schwerlich für eine biblische Darstellung halten. [...] Hier wird kein biblischer Vorgang illustriert, nichts Religiöses erzählt. Hier will nur eine menschlich ergreifende Stimmung verlassener Menschenkinder vermittelt werden. [...] Bilder dieser Art, wie der ›Gang nach Bethlehem‹, welche religiös, ja geradezu biblisch gedeutet werden wollen, aber tatsächlich über einen novellistischen Stimmungsgehalt nicht hinausgehen, erregen ohne Zweifel Bedenken und dienen mehr einer rationalistischen als christusgläubigen Auslegung der heiligen Geschichte, gleichgültig, ob der Künstler das beabsichtigte oder nicht« (in: *Die christliche Kunst,* IV, 1907-08, S. 196). PKS

61
Fritz von Uhde (1848-1911)
Noli me tangere 1894
Öl auf Leinwand; 145 x 168 cm
Bez. u. r.: »F v. Uhde 94«
München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Inv. Nr. 7944
Literatur: Rosenhagen 1908, S. 145; Schmoll gen. Eisenwerth 1973, S. 413; Brand 1983, S. 176 f.

Uhdes ›Noli me tangere‹ wurde von seinen Bewunderern als Rückschritt in die große Malerei empfunden. Wenn auch wieder die Szene topographisch genau bestimmbar ist – im Hintergrund sieht man die Silhouette von Dachau –, so ist der hier wie eine Geistererscheinung aus dem Moor hervortretende Christus allzu offensichtlich nach barocken Vorbildern gefertigt, etwa nach Federigo Baroccis ›Noli me tangere‹ in der Alten Pinakothek. Statt Uhdes schlichtem langem Gewand (Kat. Nr. 59) trägt Christus hier sein Leichentuch antikisch drapiert und segnet eher, als daß er sie zurückweist, die vor seiner Erscheinung befangene und weniger zu ihm hinstrebende Maria Magdalena (Joh 20, 16-17).

Der von Freunden wie Kritikern durch seine Position zwischen impressionistischer Malweise und religiösem Bild beständig angegriffene Uhde, der es – ganz ähnlich wie später Caspar – eigentlich niemandem recht machen konnte, wollte mit diesem Bild ›Noli me tangere‹ wohl seinen konservativen Kritikern beweisen, daß er sehr gut nach Art seiner Münchner Akademiekollegen auch ein Bild im großen Stil der Vergangenheit zu malen verstehe. Der ebenfalls 1894 entstandene ›Ostermorgen‹ (Abb. 1) war hingegen wohl eher für die Freunde der Pleinairmalerei gedacht. Daß Caspar unter Uhdes, seit 1890 zahlreich werdenden Darstellungen des Ostergeschehens und des auferstandenen Christus (vgl. Brand 1983, Abb. 98, 99) zumindest Uhdes ›Noli me tangere‹ in der Neuen Pinakothek gesehen hat, darf als sicher gelten. PKS

62
Fritz von Uhde (1848-1911)
Himmelfahrt Christi 1897
Öl auf Leinwand; 319x276 cm
Bez. u. r.: »F v Uhde«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8060
Literatur: Rosenhagen 1908, S. 193; Lankheit 1973, S. 88; Smitmans 1980, S. 153f., 156; Brand 1983, S. 188f.; Mai 1983, S. 435.

Dieses eher konventionelle Gemälde wurde in München zu Uhdes religiösem Skandalbild. Die ›Himmelfahrt Christi‹, die kurz vor Uhde auch Gebhardt gemalt hatte (Kat. Nr. 54), war bei den Protestanten seit dem Apostolikumsstreit 1892 ein kontroverses Thema. Uhdes Bildsujet bedeutete mithin ein Zugeständnis an kirchliche Normen. Uhde macht mit dieser ›Himmelfahrt Christi‹ jedoch auch erstaunliche Zugeständnisse an staatliche Normen. Ein Ankauf des Bildes aus der ›VII. Internationalen Kunstausstellung‹ für die Neue Pinakothek konnte seitens der staatlichen Ankaufskommission erst erfolgen, »nachdem der Künstler sich entschlossen hat, eine Änderung am Bild vorzunehmen«.

Diese Änderung betraf das in einer ersten Fassung nicht glaubhaft wirkende Auffahren Christi in den Himmel. Nach einer Kritik im ›Christlichen Kunstblatt‹ von 1897 muß der Christus der ersten Fassung mit dem ausgestreckten, rechten Arm in eine Wolke gegriffen haben, so daß es aussah, »wie wenn Jesus an einem vorüberschwebenden Luftballon sich festgehakt hätte«. Auch wohlmeinende Kritiker wie Karl Voll fanden, es sei Uhde »doch nicht recht gelungen, uns die Bewegungen des hinauffahrenden Heilands überzeugend und erfreulich zu gestalten«. Während Uhdes Studie (Abb. 1) im Skizzenhaften der Christusgestalt das Wunder einer Himmelfahrt noch glaublich erscheinen läßt, bleibt auf der vom Naturalismus, Impressionismus und von Rembrandts Lichtregie geprägten Bühne des ausgeführten Bildes selbst nach Uhdes ›Verbesserungen‹ eine Auffahrt gen Himmel dieses so menschlich wirkenden Christus wenig vorstellbar. Trotz der anhaltenden Kritik besonders auch von katholischer Seite, die von einem »Theaterspuk« sprach, war die staatliche Ankaufskommission mit Uhdes Änderungen zufriedengestellt. Die Luftballon-Wolke wurde in den atmosphärischen Hintergrund aufgelöst, weitere Wölkchen wurden Christus unter die Füße geschoben.

Uhdes Kompromißbereitschaft, die der in Aussicht stehende Kaufpreis von 25000 Mark beflügelt haben mag, die letztlich jedoch im Wunsch des Vielgescholtenen nach offizieller Anerkennung begründet lag, wurde 1898 im Bayerischen Landtag von dem Sozialdemokraten Georg von Vollmar entschieden kritisiert. Es habe sich um einen Verlegenheitsankauf gehandelt, bei dem »weit weniger der absolute Kunstwert des Werkes als vielmehr Rücksichten auf die Persönlichkeit des Künstlers und weiter der Mangel anderer guter Werke maßgebend gewesen sind. [...] Und so ist denn schließlich das Merkwürdige geschehen, daß ein Künstler von großem Namen, um den Ankauf seines Werkes durchzusetzen, sich hat bereitfinden lassen, einen wesentlichen Theil seines Werkes umzumalen, was in der Geschichte der Kunst wohl noch selten dagewesen sein wird.« Vollmar, der nachweislich Uhdes aktualisierten Christusbildern wohlgesonnen war, warf hier dem religiösen Maler in aller Öffentlichkeit künstlerische Unaufrichtigkeit aus Staatsrücksichten vor.

PKS

Abb. 1 Fritz von Uhde: *Studie zur ›Himmelfahrt Christi‹ 1897*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

63
Fritz von Uhde (1848-1911)
Der Abschied des Tobias 1897
Öl auf Leinwand; 60x49 cm
Bez. u. l.: »F v Uhde 97«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9336

64
Fritz von Uhde (1848-1911)
Tobias und der Fisch um 1897
Öl auf Holz; 47x64 cm
Bez. u. l.: »F v Uhde«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9390
Literatur: Rosenhagen 1908, S. 200, 212; Brand 1983, S. 211.

63

Mit diesen impressionistischen Heiligenbildern, die nur noch in den Engelsflügeln als religiöse Darstellungen erkennbar sind, sonst aber völlig wie Genrebilder wirken, ist Uhde weitgehend dem Rat seiner Kritiker und Freunde gefolgt. So wünschte Bischof Keppler nach dem Debakel mit Uhdes ›Himmelfahrt Christi‹ (Kat. Nr. 62) dem Künstler »den besten Fortgang – weit weg vom religiösen Schaffensgebiete, das er nie hätte betreten sollen« (Smitmans 1980, S. 156). Und der gleichen Ansicht war auf Seiten der Freunde Uhdes auch Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, nachdem er 1899 eine Einzelausstellung Uhdes in Berlin gesehen hatte: »Mir wurde das Herz schwer, als ich das so vereinigt sah. Uhde selbst kam eigentlich nur in den Bildnissen seiner Töchter heraus. Die anderen müßten Uhde-Rembrandt heißen – Austreibung der Hagar –, Uhde-Gebhardt – eine Krankenheilung –, Uhde-Tintoretto – die würfelnden Schächer –. Ist es München, das die Originalität lähmt? Kommt es von dem mechanischen Ausspinnen einer einmal glücklichen Idee?« (Brand 1983, S. 165)?

64

Dem eigentlichen Uhde, so wie ihn Lichtwark sieht, den seit 1895 von Uhde immer wieder gemalten Bildnissen seiner Töchter im sonnigen Garten, diesen glücklichsten Zeugnissen von Uhdes impressionistisch beeinflußter Malerei, entsprechen weitgehend auch diese beiden nicht zusammengehörenden Bilder zur Tobiaslegende. Unter religiösem Gesichtspunkt gibt Uhde hier moderne Varianten der gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so populär gewordenen Schutzengel-Thematik. Das religiöse Sujet erscheint erstmals jetzt nicht länger als bedeutungsvoller Fremdkörper innerhalb einer fortschrittlichen Freilichtmalerei, sondern in deren lockerer Maltextur und in der so imaginierten Naturwirklichkeit eingebettet. Dargestellt sind im Rahmen einer Heiligenlegende Personen der Jahrhundertwende, die an den zeittypischen Idealen eines Lebens in Licht und Sonne teilhaben. Uhdes Aktualisierung des Christentums endet hier in der impressionistischen Idylle. PKS

65
Walther Firle (1859-1929)
Vaterunser 1893
a) Unser täglich Brot gibt uns heute
b) Dein Wille geschehe
c) Vergib uns unsere Schuld
Öl auf Leinwand; je 95 x 155 cm
Bez. auf a) und b) o. r.: »WALTHER FIRLE«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 7924a-c
Literatur: Eduard Engels: »Walther Firle«, in: *Die Kunst unserer Zeit,* 12, 1901, 2. Halbband, S. 113 ff.; Kat. Ausst. *Luther und die Folgen* 1983, Nr. 435 (Friedrich Gross).

65

Firles Triptychon vereint drei Bitten des Vaterunser-Gebets und steht künstlerisch deutlich in der Nachfolge von Uhdes christlicher Armeleutemalerei. Die Gestaltungsmittel von Uhdes frühem »oppositionellem Naturalismus« (Friedrich Gross), besonders die schmutzig trübe Farbigkeit, ist bei Firle jedoch nur jenen beiden Szenen vorbehalten, die in der Sphäre städtischer Mietswohnungen spielen, der Sterbeszene ›Dein Wille geschehe‹ und der Rückkehr der verlorenen Tochter in die Schusterwerkstatt mit dem Titel ›Vergib uns unsere Schuld‹. Diese beiden Interieurs, die mit ihren billigen Fabrikmöbeln wie Bühnenbilder naturalistischer Dramen aussehen, vereint auch der gemeinsame Fensterausblick aus einer hochgelegenen Etagenwohnung.

Weit freundlicher zeigt sich demgegenüber die lichtdurchschienene Bauernstube zu ebener Erde im Anfangsbild. Die Darstellung der Betenden vor dem Mittagsmahl schließt unmittelbar an Uhdes Tischgebetsdarstellungen an, überführt deren mitmenschliches Pathos jedoch in eine patriarchalisch gestimmte Religiosität. Der Bauer hat die Stelle Christi bei Uhde eingenommen. Ihm stehen seine Frau, die Kinder und die Eltern gehorsam und ergeben gegenüber. Auffällig ist die Reinlichkeit, die den bäuerlichen Alltag hier sichtbar adelt. In freundlichen Farben und lichtverklärt ist das Leben der Bauern als mühsam, einfach und doch als stolz und von moralischer Integrität gekennzeichnet.

Firles Vaterunser-Triptychon gibt also nicht nur eine Trilogie der drei wichtigsten, in den Bildtiteln festgehaltenen Bitten des Vaterunser-Gebets. Vielmehr wendet der katholische Firle in seinen christlichen Genrebildern Uhdes Sozialkritik ins Konservative. Dabei wird Land gegen Stadt gestellt. Die Selbständigkeit und das einfache Glück der Menschen auf dem Land kontrastiert der städtischen Entfremdung, deren Folgen heißen Laster, Unglück und Tod. Dieser Weg vom Land in die Stadt, vom Glück ins Unglück, ist bei Firle zugleich als Lebensweg eines Mädchens vorzustellen, ist doch statt der üblichen Rückkehr des verlorenen Sohnes die Rückkehr der gefallenen Tochter gegeben, und entsprechend wird in der Sterbeszene der Tod einer jungen Frau beklagt.

Firles Vaterunser-Triologie erscheint mithin als ein Lebensfries, das in einzelnen Bildstationen den Niedergang eines Frauenlebens schildern. Solchermaßen als moralisierende Bildpredigt ist Firles Triptychon der viktorianischen Genremalerei unmittelbar verwandt, die im Anschluß an Hogarth unter rührseligen Titeln wie ›Vergangenheit und Gegenwart‹ in zahlreichen Bilderzyklen das Thema der gefallenen Frau behandelt. Auch unter diesem Aspekt einer Fortsetzungsgeschichte in Bildern, wozu die Triptychonform hier säkularisiert wird, bleibt die Reihenfolge der Gemälde mit der Sterbeszene in der Mitte irritierend. Die von Gross versuchte Reihenfolge entsprechend den Bitten des Vaterunsers stellt die Sterbeszene an den Anfang, was noch weniger wahrscheinlich sein dürfte.

Außer in seinem Vaterunser-Triptychon ist Firle auch sonst als gemilderter Uhde-Nachfolger mit christlichen Darstellungen hervorgetreten. Besonders in seinen Marien- und Kreuzigungsdarstellungen versuchte Firle, den Naturalismus mit symbolistischen Tendenzen der Jahrhundertwende zu verbinden. 1879 Schüler von Löfftz und Hackl an der Münchner Akademie, muß Firle sein Studium 1882 aus finanziellen Gründen abbrechen. Durch eine Reise nach Holland gerät er unter den Einfluß der Freilichtmalerei von Josef Isaëls, die auch Liebermann und Uhde prägte. Nach München zurückgekehrt, erhielt Firle 1890 den Titel eines Königlichen Professors. PKS

66

66
Leopold von Kalckreuth (1855-1928)
Unser Leben währet siebzig Jahre
1898
Mittelbild: ›Das Greisenalter‹
Linker Flügel: ›Jugend‹
Rechter Flügel: ›Reife‹
Öl auf Leinwand;
Mittelbild 162 x 147 cm, Flügel je 162 x 73 cm
Bez. jeweils u. l.: »KALCKREUTH D. J. 1898«
München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Inv. Nr. 10821
Literatur: Kat. Ausst. *Luther und die Folgen* 1983, Nr. 440 (Friedrich Gross).

Der Titel zu Kalckreuths Triptychon entstammt dem 90. Psalm. Dessen 10. Vers lautet: »Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen, denn es fähret schnell dahin, als flögen wir davon.«
Kalckreuth illustriert den Psalm als Lebensalterzyklus einer Landarbeiterin. Der linke Flügel zeigt das junge Mädchen beim Ährenlesen, der rechte Flügel die reife Frau mit ihrem Kind schwer an einem Kartoffelkorb tragend. Im Mittelbild sitzt die alte Frau melancholisch aufgestützt auf einer Bank vor ihrer ärmlichen Behausung. Die Augen im zerfurchten Gesicht sind geschlossen. Kraftlos hält die von der Arbeit verbrauchte Frau ihre Krücke. Auf das Lebensende ist auch der Grauton des Mittelbildes abgestimmt, während die Flügel das tätige Leben im hellen Sonnenlicht zeigen. Im Gegensatz zu Firles Verklärung des Landlebens (Kat. Nr. 65) sind bei Kalckreuth Mühsal und Armut der Lohnarbeit auf dem Lande dargestellt. Und doch hat diese, durch die Bildform des Triptychons ausgezeichnete Darstellung der Landarbeiterin etwas vom religiösen Pathos jener lutherischen Auffassung, daß Arbeit innerweltlicher Gottesdienst sei. Der biblischen Ausgangspunkt, auf den hier eindeutig nur noch der Titel verweist, verwandelt sich zu einem Altar mühseliger Arbeit. Dessen neue Heilige sind die Armen, eine provozierende Lieblingsvorstellung um 1900, die im naturalistischen Drama wie auch in der Malerei etwa bei Millet, Van Gogh, Liebermann und Uhde durchaus als Affront gegen das christliche Normengefüge der etablierten Gesellschaft verstanden wurde. Der Künstler als Kombattant der Mühseligen und Beladenen verleiht den Opfern und Randfiguren der Gesellschaft die christlichen Würdeformen. Die Erneuerung christlicher Kunst liegt hier nicht in der Aktualisierung biblischer Gestalten, sondern durch die Provokation der Wahl zeitgenössischer Ersatzfiguren.
Graf von Kalckreuth beginnt seine Ausbildung an der Weimarer Kunstschule. 1879 wechselte er an die Münchner Akademie zu Piloty und Diez. 1885 wird Kalckreuth als Professor nach Weimar und später an die Karlsruher und Stuttgarter Kunstsschule berufen. Dort versucht Karl Caspar vergeblich, sein Schüler zu werden. PKS

67
Hans Best (1874-1942)
Geburtsstunde um 1915
Öl auf Leinwand; 78 x 98 cm
Bez. u. l.: »Hans Best«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9349
Literatur: G. J. Wolf: *Hans Best*, München 1928; Hans Vollmer: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig 1953*, I, S. 198.

Best ist mit dieser ›Geburtsstunde‹ ein später und verharmlosender Nachfolger von Uhdes ›Schwerem Gang‹ (Kat. Nr. 60). Ein heimischer Stall mit Viehzeug als Ort der bevorstehenden Geburt Christi, Maria als Magd von derb rustikalem Charakter, ausgezeichnet allein durch einen zart angedeuteten Nimbus, all das nimmt Uhdes sozialkritische Aktualisierung der Geburtsstunde Christi wieder ins Volkstümliche zurück. Die Geburtsstunde des Christkindes in Bayern, so könnte der verniedlichende Titel des Bildes lauten, analog zu Felix Timmermanns 1917 erschienenem und vielgelesenem Heimatroman ›Das Jesuskind in Flandern‹.
Die tonige Malerei weist Best als Schüler von Diez an der Münchner Akademie aus. Später hat sich Best auf bäuerliche Genredarstellungen spezialisiert. Als Bildhauer trat er hauptsächlich durch Tierplastiken hervor.
PKS

68

68
Arthur Langhammer (1855-1901)
Kommunikantinnen um 1895
Öl auf Leinwand; 126 x 100 cm
Unbezeichnet
München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Inv. Nr. 8213
Literatur: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert,* III, S. 46 ff. (Florian Hufnagel)

Langhammer, seit 1875 in München ansässig, studierte er an der Akademie bei Löfftz und Diez. Zusammen mit Hölzel, Dill und Uhde gehörte Langhammer zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe Neu-Dachau. Seit 1890 arbeitete er regelmäßig in Dachau, wohin er 1900 endgültig übersiedelte.
Dachauer Eindrücke geben auch Langhammers ›Kommunikatinnen‹ wieder, eines seiner frischesten Freilichtbilder, das man am besten als ein christliches Genrebild bezeichnen kann. Die traditionellen Formen des christlichen Kultes werden, losgelöst vom religiösen Sinn, als malerische Ereignisse wahrgenommen. Christliches wird so zum Sujet einer pittoresken Volkskultur. Das Thema der Kommunikantinnen hat Langhammer noch mehrfach beschäftigt (Kat. Ausst. *Münchner Malerei* 1979, Nr. 164).

PKS

67

69
Adolf Hölzel (1853-1934)
Hausandacht um 1890
Öl auf Leinwand; 40 x 32 cm
Bez. u. l.: »A. Hölzel«
München, Bayerische Staatsgemäldeslg.
Inv. Nr. 7891
Literatur: Kat. Ausst. *Hölzel* 1972, S. 13 (Wolfgang Venzmer); Kat. Ausst. *Münchner Malerei* 1979, Nr. 124 (Eberhard Ruhmer); Weiss 1979, S. 41; Kat. *Neue Pinakothek,* S. 139 (Carla Schulz-Hoffmann).

Hölzels ›Hausandacht‹, ein religiöses Genrebild im Stil der Diez-Schule, wurde von der zeitgenössischen Kritik »den Arbeiten W. Leibl's ebenbürtig« erachtet. Die Dargestellte ist der Tracht nach eine Dachauerin. Hölzel lebte seit 1888 in Dachau, damals dürfte das Bild entstanden sein.
Wie Leibl vermeidet auch der frühe Hölzel die Darstellung eines christlichen Themas. Vielmehr gibt er im Motiv des Gebets eine religiöse Stimmung. Betende Bauern sind ein bevorzugtes Thema des letzten Jahrhundertdrittels. Im Gegensatz zu den häufig sentimentalen Darstellungen städtischer Beter (vgl. Busch 1971) werden im Gebet der Bauern Menschen in ihren altgewohnten Bindungen und damit zugleich Geborgenheit, Gottvertrauen und Glaubensfestigkeit vorgestellt. Die betenden Bauern sind für den Städter solchermaßen Wunschbilder eines ursprünglichen Menschentums. Die bretonischen Bauern vor ihren Kalvarienbergen waren für den zivilisationsmüden Gauguin eine erste Station auf seiner Suche nach dem besseren, weil unverdorbenen Menschen, den er in der Südsee zu finden hoffte.
Ebenso wurde bäuerliche Frömmigkeit bei Hölzel und Kandinsky zum Ausgangspunkt eines künstlerischen Entwicklungsganges, der auf Einfachheit, Reinheit und Geistigkeit abzielte. Bei Kandinsky waren es die Hinterglasbilder und die volkstümlichen Heiligenfiguren, letztere begegnen lange noch zitathaft in den Stilleben von Gabriele Münter, die ihn zu immer einfacheren Bildkompositionen wie ›Allerheiligen‹ (Kat. Nr. 104) anregten und ihn nach 1910 zur Abstraktion hinführten. Gleichzeitig und unabhängig vollzieht Hölzel den Schritt von der realistischen Darstellung des Gebets zum abstrakten Ornament einer Anbetung mit dem Titel ›Biblisches Motiv‹ (Kat. Nr. 71).
Hölzel besuchte von 1876 bis 1879 die Wiener, anschließend die Münchner Akademie, wo er Schüler von Diez war. 1887 reiste er nach Paris und empfing entscheidende Eindrücke durch den französischen Impressionismus. Mit Dill und Langhammer war Hölzel Begründer der Künstlerkolonie Neu-Dachau. Schon in Dachau entwickelt Hölzel seit 1900, ausgehend von der abstrakten Jugendstilornamentik, eine vom Streben nach künstlerischer Autonomie geprägte, weitgehend gegenstandsfreie Kunst, die Kandinskys Weg zur Abstraktion zum Teil vorwegnahm. Von 1906 bis 1919 war Hölzel Professor der Stuttgarter Akademie mit nachhaltigem Einfluß auf künstler wie Baumeister und Schlemmer. Zum mehr gegenständlichen Flügel der Hölzel-Schule in Stuttgart wie Brühlmann und Pellegrini hatte Caspar gute Beziehung. Man lernte gegenseitig an der damals gemeinsamen Aufgabe religiöser Wandmalerei, für die Hölzel seine Schüler auf Marées, Puvis de Chavannes und Ferdinand Hodler verwies, auf jene Vorbilder also, die wesentlich auch Caspar beeinflußt haben.

PKS

69

70
Adolf Hölzel (1853-1934)
Golgatha 1908
Öl auf Leinwand; 67,5 x 84,5 cm
Bez. u. r.: »A.H.08.«
Privatbesitz
Literatur: Kat. Ausst. *Hölzel* 1972, Nr. 20 (Farbabb. S. 49); Kat. Ausst. *Adolf Hölzel,* Städtische Galerie Würzburg (1979), Nr. 8.

Hölzels Gemälde ›Golgatha‹ gilt als die Skizze zu einer Grablegung. Da der auf einem Dorfanger aufgebahrte Leichnam Christi von einer ungewöhnlich großen Volksmenge begleitet wird, zugleich aber die Kreuzigungsstätte im Hintergrund noch immer Christus ans mittlere Kreuz geheftet zeigt, ist wahrscheinlicher, daß Hölzel nicht das biblische Geschehen selbst, sondern – wie schon auf seiner ›Hausandacht‹ (Kat. Nr. 69) als Beobachter dörflicher Frömmigkeit – hier ein Passionsspiel oder eine Karfreitagsprozession als Bildmotiv dargestellt hat.
Die starke Farbigkeit innerhalb eckig gebrochener Konturen sowie das ländliche Ambiente zeigen Hölzel hier deutlich unter dem Einfluß der Nabis und ihrer biblischen Szenen vor der Silhouette bretonischer Dörfer. Mit dem Anführer der Nabis, Paul Sérusier, war Hölzel 1907 in Stuttgart bekannt geworden. Im Gegensatz zu den Gauguin-Schülern fällt jedoch bei Hölzel in der vereinheitlichenden Farbgebung der Figuren, wodurch diese friesartig ineinandergebunden wirken, der weitergehende Hang zur Ornamentalisierung auf.
Diese abstrahierende Flächenornamentik hat Hölzel bereits in seiner Dachauer Zeit entwickelt und kunsttheoretisch aus der vom Gegenstand abgelösten Autonomie der Bildmittel begründet. Nicht in der Darstellung sondern »in der vergeistigten Verwertung« der künstlerischen Mittel liegt nach Hölzel der Rang eines Kunstwerkes. Mit diesen bereits 1901 veröffentlichten Gedanken ist Hölzel einer der wichtigsten Schrittmacher zur Abstraktion vor Kandinsky geworden (vgl. Weiss 1979, S: 40ff.). Anders als Kandinsky gestattet Hölzel dem Betrachter seiner abstrahierenden Kompositionen allerdings stets den Rückbezug auf Gegenständliches unter meist religiösen Bildtiteln.
Es waren solche Bilder wie ›Golgatha‹, die Konrad Weiß 1909 in seiner Rezension der Düsseldorfer Ausstellung ›Die christliche Kunst der Gegenwart‹ zu der ebenso bewundernden wie vor der Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Mittel warnenden Bemerkung veranlaßten: »Eine Überraschung bereiten in der Ausstellung die Oelskizzen Adolf Hölzels, die eine Denis nicht unähnliche, malerisch flächige Tendenz haben, aber mit stärkerer Kompositionsabsicht und intimer gefühlten Farben, zwei Eigenschaften, die bei größerer Ausführung die innere Freiheit zu beeinträchtigen geeignet sind« (Weiß: *Gethsemane,* S. 67). PKS

71
Adolf Hölzel (1853-1934)
Biblisches Motiv 1914
Öl auf Leinwand; 124 x 108 cm
Bez. u. r.: »A. Hoelzel«
Hannover, Pelikan-Sammlung
Inv. Nr. 173
Literatur: Kat. Ausst. *Hölzel* 1972, Nr. 42 (Farbabb.); Weiss 1979, S. 46.

Gegenständliches ist auf Hölzels ›Biblischem Motiv‹ nur noch schwer benennbar. In der Bildmitte, von einer Bergform hinterfangen, sitzen drei oder mehr rotgewandete Figuren mit gelbem Nimben. Mit leicht geneigten Häuptern einander zugewandt, wird diese Mittelgruppe vorne von weiteren Figuren kreisförmig gerahmt, während sich nach oben eine kompliziert verschränkte Landschaft mit Hügeln und Häusern aufbaut.
Die ganze Komposition, deren mosaikartige Starkfarbigkeit an Glasfenster erinnert, ist durch ein feierliches Umkreisen der Bildmitte bestimmt. Als ›Anbetung‹ ließe sich mithin dieses ›Biblische Motiv‹ genauer bezeichnen. ›Anbetung‹ ist ein häufiger Bildtitel für Hölzels Kompositionen aus dieser Zeit von den rein abstrakten Glasfenstern für die Konferenzräume der Firma Bahlsen in Hannover, ausgeführt 1915-1917. Erreicht hat Hölzel mit solchen Kompositionen das seit seiner Dachauer Zeit angestrebte Ziel des autonomen Kunstwerkes, das ausschließlich der Eigengesetzlichkeit seiner bildnerischen Mittel gehorcht.
Dennoch ist die in der Titelgebung zum Ausdruck kommende religiöse Thematik dem Bild nicht äußerlich. Alle seine kreisenden Kompositionen sind für Hölzel Anbetungen im Sinne von »harmonisch geschlossenen und auf eine geistige Mitte hin bezogene Formen von besonderem Gehalt, als Träger höchsten Sinngehaltes von Kunst überhaupt« (Wolfgang Venzmer, in: Kat. Ausst. *A. Hölzel,* Braunschweig 1963, S. 8).
Das christliche Thema des Gebets und der Anbetung geht damit über in die Feier einer gegenständlichgeläuterten Kunst mit ihren reinen und geistigen Formen. Anbetung wird zum Kompositionsprinzip der Haupt- und Nebenform einer autonomen Malerei. Anbetung bleibt jedoch bei Hölzel immer auch der christlich bestimmte Hintergrund möglicher Gegenstandsassoziationen. PKS

72
Max Slevogt (1868-1932)
Ecce Home 1894
Öl auf Leinwand; 44x58 cm
Bez. u. li.: »M. Slevogt 94«
Würzburg, Städtische Galerie
Literatur: Imiela 1968, S. 32; Karl Voll: *Max Slevogt,* München 1912, S. 13; Kat. Ausst. *Max Slevogt,* Kaiserslautern 1968, Kat. Nr. 10.

72

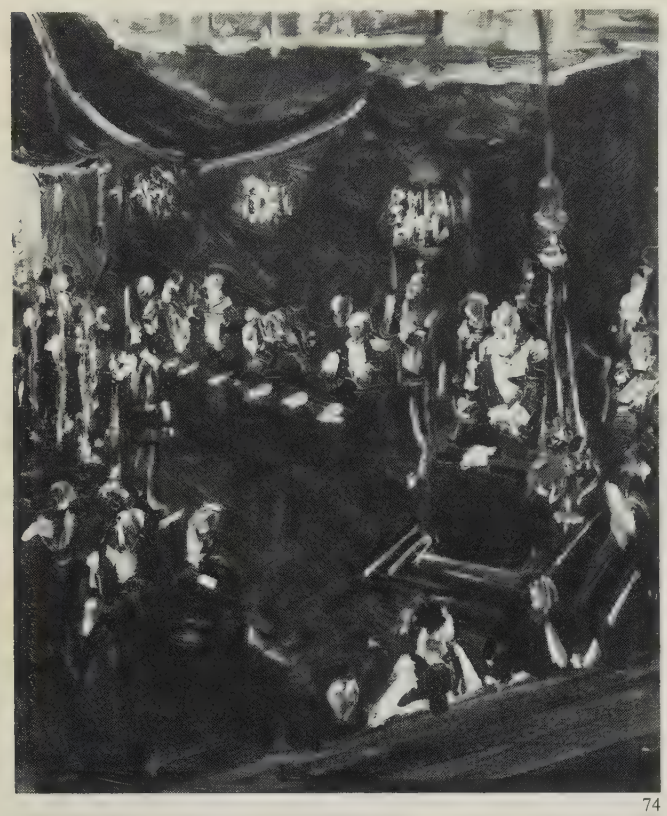
Der Maler und Grafiker Max Slevogt gehört mit dem bekannteren Teil seines Werkes in den Umkreis der deutschen Impressionisten. Diesen Rahmen überschreitet Slevogt durch seine Vorliebe zum Märchenhaften. Sein Frühwerk steht unter dem Eindruck der Studienzeit (1884-1890) an der Münchner Akademie bei Diez, dem entscheidenden Einfluß von Leibl, Trübner und Böcklin, sowie der Auseinandersetzung um die Gründung der Münchner Sezession 1892 und um den Jugendstil. Um 1900 beschäftigte sich Slevogt verstärkt mit religiösen Themen.
Nur wenige Künstler, wie Overbeck oder Führich, befassen sich mit dem für das 19. Jahrhundert ungewöhnlichen Thema des Ecce Homo (Joh. 19,4f.). Frühere Darstellungen bei Dürer und Rembrandt bezogen sich meist direkt auf den Bibeltext. Slevogt hat seine Ecce-Homo-Darstellung auf eine andere Ebene gehoben. Sein Interesse gilt der dialektischen Spannung des Moments, in dem Pilatus, der Jesus nicht nach dem Gesetz verurteilen kann, durch geschickte psychologische Massenbeeinflussung dem Volk seinen Willen aufoktroyiert. Slevogt steigert die Gegensätze aufs Äußerste: selbstgefällig Pilatus, mit hämisch grinsender Fratze auf dem dicken Leib, und dem gegenüber Christus; dem Spott ausgeliefert erduldet er sein gottbefohlenes Schicksal. Zwischen diesen beiden Polen scheint sich auf dem Bild ein Abgrund aufzutun. Christus ist hier nicht primär als der von den Sünden der Menschheit ans Kreuz Geschlagene aufgefaßt, er symbolisiert die Isolation eines in Bedrängnis geratenen Einzelnen, gibt ein Bild der Ungerechtigkeit und Entwürdigung, die einem Menschen widerfahren ist. Das Ecce-Homo-Thema wird 1925 auch von Lovis Corinth aufgegriffen.

M. B.

73
Max Slevogt (1868-1932)
Der verlorene Sohn 1898/99
Öl auf Leinwand; Flügel je 110,5x50 cm, Mittelbild 110,5x98 cm
Bez. auf dem linken Flügel u. l.: »Max Slevogt 1899«, auf dem rechten Flügel l.: »M. Slevogt«, auf dem Mittelbild o. l.: »M. Slevogt 99«
Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 2588-90
Literatur: G. F. Hartlaub: *Kunst und Religion,* Leipzig 1919, S. 80; E. Waldmann: *Max Slevogt,* Berlin 1923, S. 54; Imiela, 1968, S. 48.

Die dreiteilige Darstellung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn (Luk. 15,11-32) zeigt im linken Flügel den Sohn im Bordell beim Verprassen seines Erbes, im rechten den reuigen Sohn bei den Säuen, die Mitteltafel schildert seine Heimkehr zu Vater und Bruder. Auffallend ist die unterschiedliche malerische Ausführung der drei Bildtafeln. Im linken Flügel wird die im Thema enthaltene Sinnlichkeit durch das impressionistische Farbenfeuerwerk der Malerei unterstrichen. Die Mitteltafel illustriert, scharf beobachtend, die Rückkehr, während im rechten Teil die Szene stark komprimiert erscheint. Anstelle der realistischen Auffassung der Mitteltafel ist hier die Malweise als symbolisches Ausdrucksmittel eines abstrakten Begriffes – dem der Reue – eingesetzt.
Slevogt wählt die Form des Triptychons, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts im romantischen Sinn als Idealtypus des christlichen Altarbildes wieder auflebte. Slevogts Gemälde war nicht als kirchliches Andachtsbild gedacht, die formale Gestaltung dient einer zusätzlichen Überhöhung des Inhaltes. Die drei einzelnen Bildtafeln verdeutlichen das Nacheinander der Erzählmomente bei gleichzeitiger Verknüpfung durch die Komposition: je eine Hälfte der Mitte entspricht dem gegenüberliegenden Flügel.
Das Hauptgewicht der Erzählung liegt bei Slevogt nicht wie im Bibeltext auf der verzeihenden Güte des Vaters. Bezeichnenderweise läßt Slevogt die Reaktion des Vaters auf die Heimkehr des Sohnes offen. Slevogt greift hier, wie schon 1894 im Ecce-Homo-Bild, die Thematik des in Not geratenen Einzelmenschen mit der ihn umgebenden Vereinsamung auf. Die besondere Betonung liegt daher auf der Schilderung der Reue und des Elends des Sohnes. Das Thema des Verlorenen Sohnes ist hier aktualisiert, im übertragenen Sinn behandelt. Der Sohn in seiner Verlassenheit könnte so zum symbolischen Vertreter für die Generation um die Jahrhundertwende geworden sein. M. B.

73



74

75

74
Max Slevogt (1868-1932)
Prinzregent Luitpold im Betstuhl bei Kerzenbeleuchtung 1909
Öl auf Leinwand; 54x45,6 cm
Unbezeichnet
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9091
Literatur: E. Waldmann: *Max Slevogt,* Berlin 1923, S. 160ff.; W. von Alten: *Max Slevogt,* Bielefeld 1926, s. 48ff; Imiela 1968, S. 138 passim.

75
Max Slevogt (1868-1932)
Prinzregent Luitpold am Altar 1909
Öl auf Leinwand; 62,5x52 cm
Bez. o. l.: »24. IV. 09«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9090
Literatur: wie Kat. Nr. 74.

Die beiden Ölskizzen ›Prinzregent Luitpold im Betstuhl‹ und ›Prinzregent Luitpold am Altar‹ stammen aus einer Serie ähnlicher Gemälde die in den Jahren 1908-1010 entstanden sind. Max Slevogt folgte in dieser Zeit der Einladung des Prinzregenten zu den Feierlichkeiten anläßlich der alljährlichen Ordenssitzung der Georgiritter. Die zu diesem Fest gehörigen Messen wurden in der Hofkapelle der Residenz gelesen, die zu diesem Anlaß mit Gobelins ausgeschlagen und mit Ritterrüstungen dekoriert war.

Auf den ersten Blick wirken die Bilder beherrscht von Slevogts impressionistisch gewordener Malweise. Sie zerlegt Gegenständliches weitgehend in Licht und Farbe, ohne allerdings den Rahmen des Dokumentarischen zu weit zu verlassen; die Farbeinwirkung der Uniformen zum Beispiel entspricht der Wirklichkeit. Die Wahl des Ortes und des Motives – Kircheninneres und betender Monarch – zeigen Slevogt weit mehr am Vorbild Menzel orientiert als am französischen Impressionismus. Weiter als Menzel setzt jedoch Slevogt in diesen Bildern das sichtbare Geschehen ins Ungegenständliche um, wodurch es einen geradezu märchenhaften Charakter erhält. Durch die malerische Kombination flirrender Farbakzente vor dunklem Hintergrund wird die Feierlichkeit der Messe unterstrichen. »Das Auge sieht voller Einbildung, voll Musik, Rhythmus und Trunkenheit.« (Slevogt)

Prinzregent Luitpold ist beim Gebet dargestellt, der intime Moment der Andacht wird dokumentiert festgehalten. Die Tatsache, daß der Monarch sich bei der Andacht malen ließ, seine privaten Empfindungen quasi auf einer allgemeineren Ebene versteht, läßt den Schluß zu, hier sei der Dokumentationswert das Vorrangige. Die impressionistische Szene wird so zum Repräsentations- und Historienbild. Der Akt des Betens ist, trotz des feierlichen Rahmens, profanisiert. M. B.

76
Lovis Corinth (1858-1925)
Versuchung des Heiligen Antonius 1897
Öl auf Leinwand; 88x107 cm
Bez. u. r.: »LOVIS CORINTH.«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 10744
Literatur: Berend–Corinth Nr. 149; Peter Hahn: *Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth,* Diss. Tübingen 1970, S. 82; Kat. Ausst. *Corinth* 1975, Nr. 22.

Corinth zeigt den greisen Einsiedler rundum von jugendlich nackter Weiblichkeit bedrängt. Die verführerischen Posen der fröhlichen Nackten parodieren Christliches. So kniet eine junge Eva mit dem bereits angebissenen Paradiesapfel vor ihrem verzweifelten Opfer. Rechts wälzt sich – als fast wörtliche Paraphrase auf Stuck – die Sünde mit der Schlange auf dem Boden. Nach dem Vorbild der gekreuzigten Frauen bei Rops und Keller (Kat. Nr. 37) parodiert die stehende Nackte mit den ausgebreiteten Haaren ein Kruzifix. Hinter ihrem Haarschleier verbergen sich teuflisches Gelichter, Nachtvögel und der Tod.

Die christliche Heiligenlegende, immer schon Anlaß zur Darstellung bizarrer Erotik, wird bei Corinth zum Vorwand für eine modellnah vorgetragene Aktmalerei, die erotisch prätentiose Bilderfindungen des Münchner Symbolismus zum Karnevalsver-

gnügen mit ‹Geisterbahn-Effekten› (Hahn) degradiert. Als ›Tragikomödie‹ betitelt Corinth bereits 1894 seine Radierung der Heiligenversuchung. Corinths persiflierende Absichten blieben jedoch von der Kritik unbeachtet. Sehr akademisch lobte diese, Corinths ›Versuchung des Heiligen Antonius‹ zeigte »tüchtige koloristische Qualitäten und dabei ein großes Geschick in der Disponierung des Raumes» *(Die Kunst für Alle,* XV, 1900, S. 140).

Das Bild wurde 1898 aus der Münchner Glaspalastausstellung von einem Leipziger Sammler erworben. Corinth knüpfte an den Kauf die Bitte, das Bild Anfang 1899 nochmals in Berlin zeigen zu dürfen, wohin er damals bereits umzuziehen plante, da er seine Malerei in München nicht hinreichend geschätzt fand. An der Münchner Akademie hatte Corinth von 1880 bis 1882 bei Defregger und Löfftz studiert. Von 1891 bis 1899 wohnte Corinth in Schwabing in engem Kontakt mit zahlreich fortschrittlichen Malern und Schriftstellern. Corinths im Mai 1900 endgültig erfolgter Umzug nach Berlin, provoziert durch die Ablehnung seiner als indezent empfundenen ›Salome‹ in der Münchner Secession, gab Anlaß, öffentlich den Niedergang Münchens als Kunststadt zu erörtern. In Berlin, wo Leistikow und Liebermann Corinth die Wege ebneten, markierte ein 1911 erlittener Schlaganfall die Hinwendung des zunächst vom Realismus und Impressionismus beeinflußten Corinth zu einem expressiven Spätstil. Ein wesentlicher Teil dieses Spätwerkes entstand in Urfeld am Walchensee, wo Corinth sich 1919 ein Landhaus erbaute. 1929 gelang es Karl Caspar, die große Lovis-Corinth-Gedächtnisausstellung nach Wien in der ›Neuen Secession‹ in München zeigen zu können.

PKS

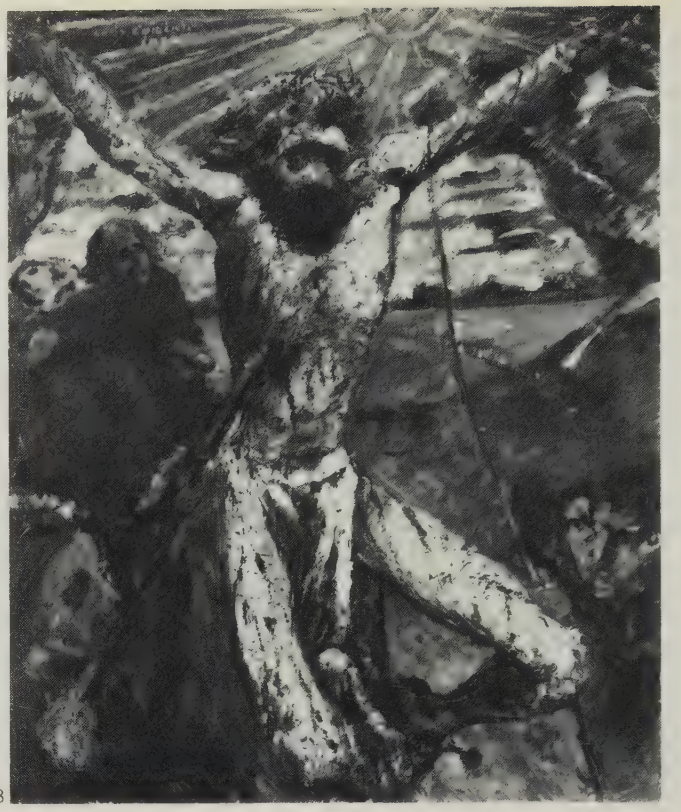
76

77
Lovis Corinth (1858-1925)
Kreuzigung 1897 *Farbtafel 18*
Öl auf Leinwand; 229 x 176 cm
Bez. u. r.: »CORINTH«
Bad Tölz, Evangelische Kirche
Literatur: Berend-Corinth Nr. 138; *Evangelisches Gemeindeblatt* 1901, Nr. 1, S. 12; G. Stuhlfauth: *Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths,* Lahr 1926, S. 6; Thomas Corinth: *Lovis Corinth, Eine Dokumentation,* Tübingen 1979, S. 67, 128 u. ö.; Wolfgang Schlenk in: *100 Jahre Evangelische Kirche Bad Tölz 1888-1980, S. 28ff.*

Christliche Themen sind bei Corinth keineswegs selten. 1889 hatte er im Anschluß an Löfftz (Kat. Nr. 30) eine akademisch bühnenhafte ›Pietà‹ gemalt, 1895 eine ›Kreuzabnahme‹ in symbolistisch überhöhtem Realismus. Weitgehend an altdeutscher Kunst orientiert ist hingegen diese 1897 ebenfalls in München gemalte lebensgroße ›Kreuzigung‹. Das 1898 im Münchner Glaspalast, 1899 in der Berliner Kunsthandlung Schulte und 1900 nochmals in der Berliner Secession gezeigte Bild wurde 1901 von dem Münch-

77

ner Fabrikanten Ernst Heckert der evangelischen Kirche in Bad Tölz gestiftet. Seitdem war die Tölzer ›Kreuzigung‹ Corinths, eines seiner wichtigsten religiösen Bilder, für Ausstellungen meist nicht erreichbar.
In der Gestalt des leichenblassen Gekreuzigten wie in der allgemeinen Komposition ist Corinths Tölzer ›Kreuzigung‹ offensichtlich von Grünewalds Vorbild beeinflußt. Im Typus des Kurzkreuzes folgt Corinth Klinger, das Motiv der in den Armen des Johannes ohnmächtig nach hinten sinkenden Maria findet sich kurz zuvor theatralisch bei Stuck (Kat. Nr. 47).
Corinths Modellrealismus wurde als moderner Zug des Bildes ausdrücklich im ›Evangelischen Gemeindeblatt‹ der Bad Tölzer Kirche von 1901 hervorgehoben: »Der Umstand, daß sämtliche Figuren nichts Konventionelles, Schematisches, sondern originales Gepräge tragen; ferner das niedrige Kreuz, die struppige Dornenkrone, der roh gezimmerte Marterpfahl – [...] das alles erinnert daran, daß der Künstler zu den modernen gehört, deren drastische Darstellungsart auf Naturwahrheit dringt.« Demgegenüber wird jedoch sogleich die Würde der Hauptfigur betont und das Gemälde als ein hervorragendes Werk gelobt, das sehr wohl geeignet sei, »die andächtige Gemeinde wahrhaft zu erbauen und sie auf den Grund ihres Heiles hinzuweisen.« Mit dem absichtsvollen Verweis auf die Großherzogin von Luxemburg als vornehmer Besucherin wird das Bild schließlich als eine touristische Attraktion für Bad Tölz empfohlen. Die Aussicht, in den ›Bädeker‹ zu kommen, wurde nach Verkauf und Stiftung des Bildes sofort auch von Corinth mit Ironie und Stolz vermerkt. Dies wohl um so mehr, als Corinth sich selbst rechts in der Gestalt des bösen Schächers auf dem Bild dargestellt hat.
1909 wandte sich Corinth an die Bad Tölzer Gemeinde mit der Bitte, das Bild zur Düsseldorfer ›Ausstellung für christliche Kunst‹ auszuleihen. In seinem Schreiben verweist Corinth auf die große Ehre, durch diese Ausstellung neben Uhde und Gebhardt auf dem Gebiet der christlichen Kunst hervortreten zu dürfen. Konrad Weiß hat Corinths ›Kreuzigung‹ auf der Düsseldorfer Ausstellung gesehen und als jenes Werk gewürdigt, das deutlich zeige, wie »ein raffinierter Maler, dem es zu allerletzt um eine christliche Wirkung zu tun ist, wie Corinth, bis zu einem gewissen Grade seelische Werte erzeugen kann eben mit Hilfe seines realistischen eindringlichen Vortrages. [...] Das ist die Wirkung einer von aller formaler Größe emanzipierten, sich sprudelnd überstürzenden Malweise. Wo mehr durchgehende Bewegung vorhanden ist wie in dem leidenschaftlichen Biegen und Krümmen der Gestalten in der ›Kreuzigung‹, da ist auch eine Art rauher Empfindungsgröße, die an Grünewald denken läßt« (Weiß: *Gethsemane,* S. 62). PKS



78

78
Lovis Corinth (1858-1925)
Der rote Christus 1922 *Farbtafel 19*
Öl auf Eiche; 135,7 x 107,7 cm
Bez. o. l.: »LOVIS CORINTH 1922«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 12383
Literatur: Berends-Corinth, S. 162, Taf. XV; G. Stuhlfauth: *Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths,* Lahr 1926; Kat. *Französische Meister des 19. Jahrhunderts, Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausgestellte Werke I, Neue Pinakothek und Staatsgalerie,* München 1966, S. 21; Kat. Ausst. *Corinth* 1975, Nr. 90; Kat. Ausst. *Lovis Corinth,* Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln 1976, Nr. 76.

Im expressiven Spätstil Corinths verwandelt sich das Passionsgeschehen in ein grausames Menschenopfer, in dessen Blutsee Maria und Johannes links hinten zu versinken drohen. Unter den Strahlen einer rot verfinsterten Sonne und eines rotdurchäderten Himmels hängt der Gottessohn blutbeschmiert an einem kaum sichtbaren Gabelkreuz. Dargestellt ist nach protestantischer Erlösungsikonographie der Moment des Lanzenstiches. Der von Sünde reinwaschende Blutstrahl trifft gleichsam den Betrachter, den Christus mit jäh aufgerissenem Auge anblickt.
Die Porträtähnlichkeiten des Gekreuzigten mit dem Künstler machen Corinths ›Roten Christus‹ zu seinem persönlichen Vermächtnis. Seit seinem Schlaganfall ein ständiger Weggefährte des Todes, hat sich Corinth auch wenige Wochen vor seinem Ende nochmals auf einer Zeichnung in der Rolle des Schmerzensmannes dargestellt mit der Inschrift »O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn«. Im Gegensatz zur koketten Gleichsetzung mit dem bösen Schächer auf der Tölzer ›Kreuzigung‹ von 1897 (Kat. Nr. 77) orientiert sich der Künstler nun an Christus als dem stellvertretend Leidenden in einer vom späten Corinth nach Schopenhauer als sinnentleert empfundenen Zeit.
Noch 1919 hatte Hartlaub (*Kunst und Religion,* S. 59) Corinths Passionsaltar von 1910 für seine Heimatgemeinde Tapiau als ein äußerliches Bravourstück getadelt. »So recht im Sinne der Kunst- und Atelierstadt München« habe Corinth »das religiöse Motiv als eine Art Probestück figürlicher Kompositionskunst aufgegriffen«. Solch kunsthistorische Bildungsansprüche und Bildungsreminiszenzen, die Corinths literarisch inspirierte Figurenbilder in hohem Maße kennzeichnen – so auch seine ›Versuchung des Heiligen Antonius‹ (Kat. Nr. 76) –, derartiges hat Corinth in seinem expressiv-abstrakten ›Roten Christus‹ weit zurückgelassen. Corinths ›Roter Christus‹ verwirklicht in noch höherem Maße jene von Konrad Weiß schon an der Tölzer ›Kreuzigung‹ (Kat. Nr. 77) bewundernd vermerkte Verwandlung malerischer Virtuosität in metaphysisch-religiösen Gehalt. PKS

VI. Christlicher Expressionismus
Kat. Nr. 79-102

79
Vincent van Gogh (1853-1890)
Sonnenblumen 1888
Öl auf Leinwand; 91 x 72 cm
Bez. in der Vase: »Vincent«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8672
Literatur: G. F. Hartlaub: *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst,* Leipzig 1919, S. 63 f.; J. Rewald: *Von Van Gogh zu Gauguin, Die Meister des Nachimpressionismus,* München, Wien, Basel 1957; H. W. Grohn: *Vincent van Gogh,* Leipzig 1958, S. 75; F. Elgar: *Van Gogh, Leben und Werk,* München 1959, S. 125; K. Hoffmann: *»Zu van Goghs Sonnenblumenbildern«,* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 31. Band, Heft 1, 1968, S. 27 ff.; Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 574 f.

Der holländische, aus Nordbrabant stammende Maler ist neben Gauguin und Cézanne als der Künstler zu nennen, der die Form- und Farberfindungen der Impressionisten in eine äußerst individuelle, den Expressionismus vorbereitende Anschauung umgewandelt hat. Obwohl noch orientiert an sichtbarer Wirklichkeit, werden seine Darstellungsobjekte – Mensch und Natur – zu Trägern reiner subjektiver Emotion. Während der handschriftliche, sich bis in die letzten Bilder steigernde Pinselduktus die situationsbedingte Erregung des Malers notiert, fungieren Flächengliederung und akzentuierter Farbklang als Bedeutungswerte. Das Bild ist Metapher, ist Spiegelung eigener Sehnsucht und Lebensintensität wie Hinweis auf Gegenwelt.

79

Abb. 1 Vincent van Gogh: *Die Weber,* 1884, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Religiös-soziale Empfindungen sind für den aus einer protestantischen Pastorenfamilie stammenden Van Gogh von Anfang an bestimmend. Äußern sich diese zunächst konkret in der Praxis Van Goghs als eines methodistischen, dann von 1878 bis 1880 als eines freien Predigers bei den verelendeten Bergarbeitern im Grubengebiet des Borinage, so äußern sie sich verschlüsselt seit Anfang der achtziger Jahre in Form von Malerei und Zeichnung. Das soziale Ethos Millets im Umfeld der frühen Bilder wie der ›Kartoffelesser‹ und der ›Weber‹ von 1883/85 (Abb. 1) prägt hierbei den metaphorischen Realismus Van Goghs ebenso wie es seit 1886 die hieratisch-ornamentale Struktur des japanischen Farbholzschnitts und die helle Farbigkeit der Impressionisten tun.
Das Jahr 1888 bildet den Höhepunkt in Van Goghs Leben und Werk. Noch ungefährdet

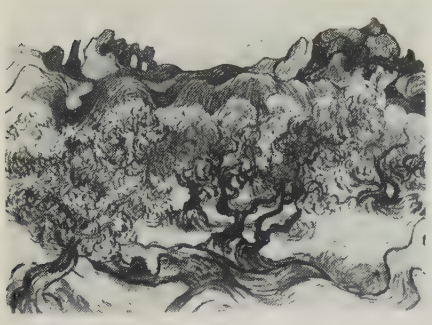


Abb. II Vincent van Gogh: *Olivenbäume,* 1889, New York, Privatsammlung

80

von der im Dezember dieses Jahres ausbrechenden Nervenkrankheit, sucht der Maler in der Provence »das Licht des Südens«, findet er das Gelb, das in Landschafts- und Stillebenbildern zur vitalen Lichtsymbolik wird. Im August 1888 entsteht eine Folge von sechs Stilleben mit Sonnenblumen, die als Quintessenz seines Denkens anzusehen ist. Die Bilder variieren einen Typus, nur der Farbklang ist unterschiedlich gesetzt. Zu unserer Fassung: Obwohl vor wirklichen Sonnenblumen gemalt, erscheint das Stilleben zeichenhaft. Zufälligkeiten wie räumliche Situation und Beleuchtungsmoment sind verneint. Streng und ornamental gliedert sich die Vase mit den Blüten über akzentuierte Konturen und knappe Silhouetten in Stand- und Hintergrundsfläche ein. Der geometrisierende Aufbau, die zentrale Anordnung und die pastose Verdichtung des Bildfeldes erzeugen Unbewegtheit. Flammend, spitz, stachelig, rund und schwer sammeln sich die Blütenköpfe zu einer kreisenden Gruppe, die vom lichten Gelb bis ins dunkle Braun, von der flatternden bis in die dumpfe Form verschiedene Stadien durchläuft, auch Stadien des Wachstums von der Knospe bis hin zur abgeblühten Blume vergegenwärtigt. Auffällig ist die Individualisierung der Blumen, ist die Verschränkung der bis in Vase und Standfläche reichenden Gelbtöne, die zusammen mit dem Veroneser Grün des Hintergrunds ein konzentriertes Eigenlicht geschehen läßt.

Abb. III Vincent van Gogh: *Olivenbäume,* 1889, Amsterdam, National Museum Vincent van Gogh

Van Gogh hat die Sonnenblumenbilder dieses Typus gleichsam als sakrale Andachtsbilder gesehen, denn er vergleicht ihre Eigenart mit der Wirkung »wie von Glasfenstern gotischer Kirchen« und schreibt im August an seinen Bruder Theo: »Eine der Dekorationen mit den Sonnenblumen auf königsblauem Grund ist mit einem Heiligenschein umgeben, das heißt, jeder Gegenstand ist von der Komplementärfarbe des Hintergrundes umhellt, von dem sie sich abhebt« (Verz. IV, Brief 15; Verz. II, Brief 511). Er, der 1889 in der Reflexion über Gauguin zu dem Schluß kommt, daß er statt eines ›Christus auf dem Ölberg‹ lieber eine Olivenernte malen wolle, erlebt also nicht nur die Dinge, sondern auch die »Strahlung und Vibration« der Farbe als religiösen Ausdruck (Brief 614, 531). Die ›Sonnenblumen‹, der ›Olivenhain‹ (Abb. II), jedes späte Bild entsteht aus dieser pantheistischen Hingabe Van Goghs an die Natur.

Der Zyklus der Sonnenblumenbilder sollte zunächst das Atelier, dann den Gästeraum des »gelben Hauses‹ in Arles schmücken. Van Goghs Bedürfnis, hier eine Künstlergemeinschaft, vor allem mit Gauguin, zu bilden, erklärt zusätzlich die Bedeutung dieses Stilleben-Programms. Seit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts Attribut des Künstlers, ist die Sonnenblume, wie schon in Ovids ›Metamorphosen‹, auch bei Van Gogh Sinnbild der Liebe und Freundschaft. Der lebenslange verzweifelte Versuch Van Goghs, geliebt zu werden, findet gerade in der Blume, die sich dem Licht zuwendet und die schnell verwelkt, sein hoffnungsvolles und trauriges Äquivalent. Bezeichnenderweise hat Gauguin im Dezember 1888 den »verrückten« Freund, so Van Gogh selbst, beim Malen der Sonnenblume dargestellt.

Karl Caspar, den Konrad Weiß in einer antithetischen Nachfolge Van Goghs sieht, hat die Sonnenblume in etlichen Fällen mit dem Porträt seiner Frau verbunden und sie darauf ebenfalls als Sinnbild der Freundschaft verwendet (Zeichnungen im Besitz der Familie, Brannenburg). Van Goghs ›Sonnenblumen‹ wurden 1912 im Rahmen der Tschudi-Spende von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben. Van Gogh gehörte neben Cézanne und Hans von Marées zu den großen Bildungserlebnissen Caspars (vgl. Kat. Nr. 25). C. ST.

80

Edvard Munch (1863-1944)

Madonna 1895

Farblithographie; 61 x 44,2 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 229263 D
Literatur: Schiefler: *Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906,* Berlin 1907, Nr. 33 A; Hofmann: *Das irdische Paradies, Kunst im neunzehnten Jahrhundert,* München 1960, S. 318; N. Stang: *Edvard Munch,* Oslo 1972, S. 120; Kat. Ausst. *Edvard Munch, Symbols and Images,* National Gallery of Art, Washington 1978, S. 49; R. Stang: *Edvard Munch, der Mensch und der Künstler,* Königstein im Taunus 1979, S. 136f.; Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburger Kunsthalle 1983, S. 578f.

Der norwegische Maler und Graphiker, der sich zwischen 1889 und 1909 vor allem in Paris und Berlin aufhielt, ist der große Vermittler zwischen französischer Avantgarde und deutschem Expressionismus. Beeindruckt vom Denken der Symbolisten, von Gauguins Flächenstil und der organischen Linie der ›Art Nouveau‹, entwickelt er während der neunziger Jahre in den Bereichen von Malerei, Holzschnitt und Lithographie eine Form der Spontaneität und Vereinfachung, mit der er Gegenständliches ins fast schon Abstrakte überführen kann. Verzweiflung und Melancholie als Stimmungen der Jahrhundertwende, seine eigenen Krankheiten und Nervenkrisen, der extreme Individualismus des Philosophen Nietzsche und das Sentiment eines Strindberg und Ibsen bilden den Hintergrund für Munchs pessimistische Weltsicht. Im Mittelpunkt seiner Themen um Leben und Tod steht der alleingelassene, der psychischen Innenwelt ausgelieferte Mensch. Die Lithographie variiert in Hauptmotiv und Ornamentleiste das ein Jahr vorher entstandene Gemälde, das sich heute im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet und das wohl ursprünglich einen Rahmen besaß, der gemalte oder geschnitzte Motive in Form von Spermatozoen und Embryos trug. Werner Hofmann sieht in der Darstellung das »Andachtsbild des Eros der Decadence«. Munch selbst hat dem Bild den zweiten Titel ›Liebende Frau‹ gegeben. Seltsam ist tatsächlich die Ambivalenz des Ganzen, denn überhöht von dem kleinen Heiligenschein und mystifiziert durch den Wellenstrudel der Haare wie der begleitenden Lineaturen, bietet sich die Frau zugleich als verführerischer Körper an. Die kurvige Bewegung einer Schlange, der die Nacktheit betonende Hell-Dunkel-Kontrast, das frontale Aufsteigen der Figur und der hingebungsvolle Gesichtsausdruck inszenieren Reize, die den Voyeur ansprechen: Dieser orgiastische Akt scheint weit eher Eva oder die Sünde zu verkörpern. Die Einordnung als Madonna mutet blasphemisch an, zumal die Samenzellen des Binnenrahmens eindeutig auf Paarung verweisen.

81

Obstfelder hat 1896 das Madonnabild als Inbegriff der Kunst Edvard Munchs bezeichnet. Munch ist ein Symbolist, der christliche Glaubensinhalte auf existentielle Problematik überträgt. Mit seiner ›Madonna‹ hat er teil am Denken der Jahrhundertwende, für das die Sakralisierung des Profanen charakteristisch ist, aus der Hure wird die Heilige. Der Verlust an Geheimnis innerhalb einer rational-modernen Zeit, aber auch die Verdrängung elementar sinnlicher Bedürfnisse sind Gründe hierfür. Wie andere Künstler und Literaten seiner Gegenwart überhöht Munch in seinem Werk die tabuisierte Erotik zur zerstörenden oder erlösenden Kraft. Die Liebe als Ursprung für den Kreislauf von Leben und Tod: Analog zu Munchs zentralem Thema des ›Lebenstanzes‹ versammeln sich auf unserem Blatt die Symbole für Zeugung, Geburt und Vergänglichkeit zur Ikone. Auffällig ist die morbide, vom Schwarz-Blau aufgezehrte Gestalt der Frau, ist der skeletthaft gebildete Embryo, ist aber auch die kreisende Struktur der Arabeske. Als christliches Surrogat wird Munch die Darstellung zum Sinnbild für Leiden und Wiederkehr. In einem Notizheft ›Der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse‹ kommentiert er die Darstellung: »Der Augenblick, wo die Welt ihren Lauf innehält. / Dein Gesicht verkörpert die ganze Schönheit der Welt. / Deine Lippen, rot wie eine reife Frucht, öffnen sich wie im Schmerz. / Das Lächeln eines Leichnams. / Nun reicht das Leben dem Tod die Hand. / Die Kette tausend toter Generationen / greift in die von tausend kommenden.«

C. ST.

81

Edvard Munch (1863-1944)

Die Kreuzabnahme 1909 *Farbtafel 21*

Öl auf Leinwand; 89 x 124 cm
Oslo, Munch-Museet
Inv. Nr. OKK M 818
Literatur: G. Svenaeus: *Edvard Munch, Im männlichen Gehirn,* Lund 1973, Bd. I, S. 256f., Bd. II, Abb. 417.

Das Bild ›Kreuzabnahme‹ von 1909 ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie Munch christliche Motivik in eigene Mythologie verwandelt. Die mächtige, aus der Tiefe auf den Betrachter zu gestreckte gelbe Figur mit kreuzförmig gebreiteten Armen, die Zuschauer sowie die klagende Gruppe zur Linken: All dies erinnert an Darstellungen der ›Beweinung Christi‹. Seltsam ist, daß das Kreuz fehlt, der Liegende gefoltert wird und das Ereignis in eine sommerliche Landschaft eingebettet ist. – Die Szene steht den um 1905 einsetzenden Bildern von ›Marats Tod‹ nahe, die das unglückliche, im Herbst 1902 zu Ende gegangene Liebesverhältnis des Künstlers mit Tulla Larsen aufarbeiten. Malt sich dort Munch in Gestalt des Gekreuzigten als Opfer der Frau, so wird es sich wohl auch hier um ein verschlüsseltes Selbstbildnis handeln. Der heroische Mensch, der von den Mitmenschen verletzt und getötet wird, als Metapher für Künstlerexistenz: Überzeugend ordnet Svenaeus dieses Motiv in den Zusammenhang mit Nietzsche ein, mit dessen Werk ›Also sprach Zarathustra‹ Munch sich seit 1905 auseinandergesetzt hat. Dort heißt es unter dem Kapitel ›Von alten und neuen Tafeln‹: »Die Guten müsen den kreuzigen, der sich seine eigene Tugend erfindet! Das ist die Wahrheit! ––– Den Schaffenden

82

hassen sie am meisten: den der Tafeln bricht und alte Werte, den Brecher, – den heißen sie Verbrecher. –– Sie kreuzigen den, der neue Werte auf neue Tafeln schreibt, –– sie kreuzigen alle Menschen-Zukunft!« Der Neuerer ist der verurteilte Messias. Ob Marat, Christus oder der von seinen Feinden zu Tode gequälte norwegische Anführer Sigurd Slembe – auf diese Deutungsmöglichkeit hat freundlicherweise Arne Eggum hingewiesen –, Munch benützt hier christliche Symbolik, um die Opfer- und Führerrolle des Übermenschen auszudrücken.

Der fauvistische Farbauftrag und der heitere Grün-Gelb-Klang treten in seltsame Spannung zur Melancholie der blauen Figuren. Naturerwachen und Wiedergeburt mögen als positive Werte hierdurch angedeutet sein. Von Munchs Farb- und Formgebung hat Caspar entscheidende Anregungen empfangen. 1932 äußert sich Munch lobend über Caspars Bilder in der Ausstellung ›Neue Deutsche Kunst‹, die in Oslo, Göteborg und Kopenhagen gezeigt wird. C. ST.

82
Egon Schiele (1890-1918)
Agonie 1912
Öl auf Leinwand; 70 x 80 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 13073
Literatur: Kat. Ausst. *Egon Schiele,* Haus der Kunst, München 1975, Nr. 44; E. Mitsch: *Egon Schiele,* München 1975, S. 38.

An dem österreichischen Maler und Zeichner wird die religiöse Krise, der Konflikt zwischen offiziell vertretenen Werten und verzweifelt individueller Reaktion besonders deutlich. Schiele, zunächst beeinflußt vom Wiener Secessionsstil und von Gustav Klimt, entwickelt seit 1910 ein Bilddenken, das sehr schnell als Perversion und Pornographie beurteilt wird. So inhaftiert man ihn 1912 für 24 Tage wegen Verführung Minderjähriger und Verbreitung »unsittlicher Zeichnungen«. Seine Darstellungen zu Leben und Tod, seine masochistischen Selbstbildnisse und erotischen Motive thematisieren radikaler als das Werk Edvard Munchs den Zustand der Angst, der Verletzlichkeit und der bloßgelegten Psyche.
Das Gemälde ›Agonie‹ benützt die karikaturhafte Physiognomie, das cloissonistische Liniengefüge Gauguins und den düsteren Farbklang von Rot-Braun, um eine Situation stillen Schmerzes zu inszenieren. Die nervöse Skelettstruktur des Bildes und der aquarellhaft lavierende Farbauftrag mystifizieren in Abwandlung gotischer Glasfenster das Vergängliche, das sich in Händen und Gesichtern konzentriert. Der Mönch, Inbegriff mittelalterlicher Frömmigkeit, wird zum hingebungsvollen Akteur eines trostlosen Totentanzes. Bei dem Sterbenden könnte es sich um ein verschlüsseltes Selbstbildnis Egon Schieles handeln, denn in dem ›Selbstbildnis mit Modell‹ von 1913 kleidet er sich in die Rolle des Mönches ein.
Bilder von Schiele wurden in München 1913 bei Goltz und in der Münchner Secession ausgestellt. Gemeinsam mit Caspar war Schiele Mitbegründer der Münchner Künstlervereinigiung ›Sema‹. C. ST.

83

83
Albert Weisgerber (1878-1915)
Kreuzigung 1909
Öl auf Leinwand; 88 x 110 cm
Bez. u. r.: »Weisgerber 09«
Wuppertal, Von der Heydt-Museum

Literatur: F. Gerke: »Sebastian und Jeremias, Zur Problematik des religiösen Werkes von Albert Weisgerber«, in: Kat. Ausst. *Albert Weisgerber, Handzeichnungen und Aquarelle,* Mainz 1961; Kat. Ausst. *Albert Weisgerber,* Gedächtnisausstellung, Heidelberg 1962; S. Ishikawa-Franke: *Albert Weisgerber, Leben und Werk, Gemälde,* Saarbrücken 1978.

Weisgerber, geboren 1878 in der Pfalz, arbeitete seit seinen Studienjahren in München und gilt als einer der komplexesten Maler im ›zweiten Glied‹ der Moderne im Münchner Umkreis. Bei der Gründung der Münchner Neuen Secession 1913 wurde Weisgerber zu ihrem ersten Präsidenten gewählt; der fortschrittliche Teil der Münchner Künstlerschaft fühlte sich durch einen Maler wie ihn vertreten. Zwischen 1909 und 1913, in einer relativ späten Phase seines durch den Ersten Weltkrieg jäh beendeten Künstlerlebens, schuf Weisgerber eine Reihe von christlichen Bildern, die sich auf wenige, jedoch häufig wiederholte Themen konzentrieren: das Martyrium des Heiligen Sebastian, Absalom, Jeremias, David und Goliath, aber auch Verrat und Kreuzestod Christi.
Weisgerbers ›Kreuzigung‹ von 1909, das einzige vollendete Bild aus dem Themenkreis der Passion, überrascht durch helle, starke Farben und einen ikonographisch unorthodoxen Bildaufbau. Aus der Bildmitte nach links und ins Profil gerückt stehen die Kreuze mit den Gemarterten auf einem Rasenplatz, der im Mittelgrund von einer gaffenden, doch gesichtslosen und weit weggerückten Volksmenge umrandet wird. Dahinter erhebt sich schräg ein hellgrüner Berghang mit südlich anmutenden Häusern der Stadt Jerusalem. Der Schauplatz vorn wird hart und unvermittelt vom gekreuzigten Christus eröffnet, der mit durchgestreckten Armen und weißem nacktem Leib an das Holz genagelt ist, aber kaum eine Fußhöhe über dem Boden und dem Standort der beiden Beweinungsfiguren neben ihm erhoben ist. Maria, in leuchtend blauem Kleid und weißem Tuch, hält eine Hand ans Kreuz und sinkt zurück in die Arme des jugendlichen Johannes in kurzem Gewand, der ganz auf sie konzentriert ist. Ein Stück weit hinter Christus hängen die beiden Schächer an durchgestreckten Armen und Stricken wie Schlachtvieh an einem einzigen Kreuz, das wegen des fehlenden oberen Teils wie ein Antoniuskreuz aussieht. Vor den Gehenkten ist eine Volksgruppe herangerückt, allen voran ein Mann in gespreizter Haltung mit auffallenden hellroten Hosen, die an das Absalombild erinnern. Die ganze Szene wird von hinten durch Sonnenstrahlen beleuchtet, die durch einen Himmel von kräftig schattiertem Blau brechen, das sich im Kleid der Madonna vertieft und versammelt.
Insgesamt hinterläßt das Bild einen zwiespältigen Eindruck, von dem sich der Künstler selbst nicht befriedigt zeigte, ohne zu einer anderen Gestaltung des Themas gelangen zu können. Die ungewöhnliche seitli-

84

che Anordnung der Kreuze und der niedrige Standpunkt des Gekreuzigten, vielleicht von Klingers großer bühnenartiger ›Kreuzigung‹ von 1890 angeregt, die theatralische Gestik der Maria und ein nicht auf Christus hingewandter Johannes, der unmotivierte Realismus der aufgehängten Schächer, die wenig eindeutige, jedoch auffallende Gestalt des Mannes in den roten Hosen und die ungeklärten räumlichen Verhältnisse, die durch die kräftige Farbaufteilung nicht klarer werden, tragen zu diesem Eindruck bei.

A. H.

84
Albert Weisgerber (1878-1915)
Der Heilige Sebastian 1910

Farbtafel 20

Öl auf Leinwand; 129 x 104 cm
Bez. u. r.: »Weisgerber«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 8884
Literatur: F. Gerke: »Sebastian und Jeremias, Zur Problematik des religiösen Werkes von Albert Weisgerber«, in: Kat. Ausst. *Albert Weisgerber, Handzeichnungen und Aquarelle,* Mainz 1961; Kat. Ausst. *Albert Weisgerber,* Gedächtnisausstellung, Heidelberg 1962; S. Ishikawa-Franke: *Albert Weisgerber, Leben und Werk, Gemälde,* Saarbrücken 1978.

Das Spätwerk gilt auch in künstlerischer Hinsicht als das interessanteste, und zeigt, wie ein vom Jugendstil und Impressionismus herkommender Künstler unter Aufnahme der verschiedensten Einflüsse von Cézanne über Hodler und Marées zu einem eigenen expressiven Stil gelangt. Zwar mangelt diesem Stil zuweilen die ›große Form‹, – wie Weisgerber selber über seine ›Kreuzigung‹ (Kat. Nr. 83) sagte, – stets ging es ihm aber darum, mit sinnenhaft begrenzten Stilmitteln zur »Gestaltung innerer Erlebnisse« zu gelangen. Diese Charakterisierung findet sich im Katalogvorwort der Gedächtnisausstellung für den 1915 gefallenen Künstler, die ihm von der Neuen Secession unter dem Vorsitz seines Nachfolgers Karl Caspar ein Jahr später ausgerichtet wurde.
Der ›Heilige Sebastian‹ ist für Weisgerber das zentrale und früheste biblische Thema, dem über die Hälfte seiner religiösen Bilder gewidmet sind. Allein zwischen 1909 und 1910 entstanden elf verschiedene Fassungen, davon vier mit dem am Baum zusammengebrochenen Sebastian. Auf dem Münchner Bild ist der jugendliche Märtyrer vor den

Abb. 1 Albert Weisgerber: *Heiliger Sebastian,* um 1910, Verbleib unbekannt

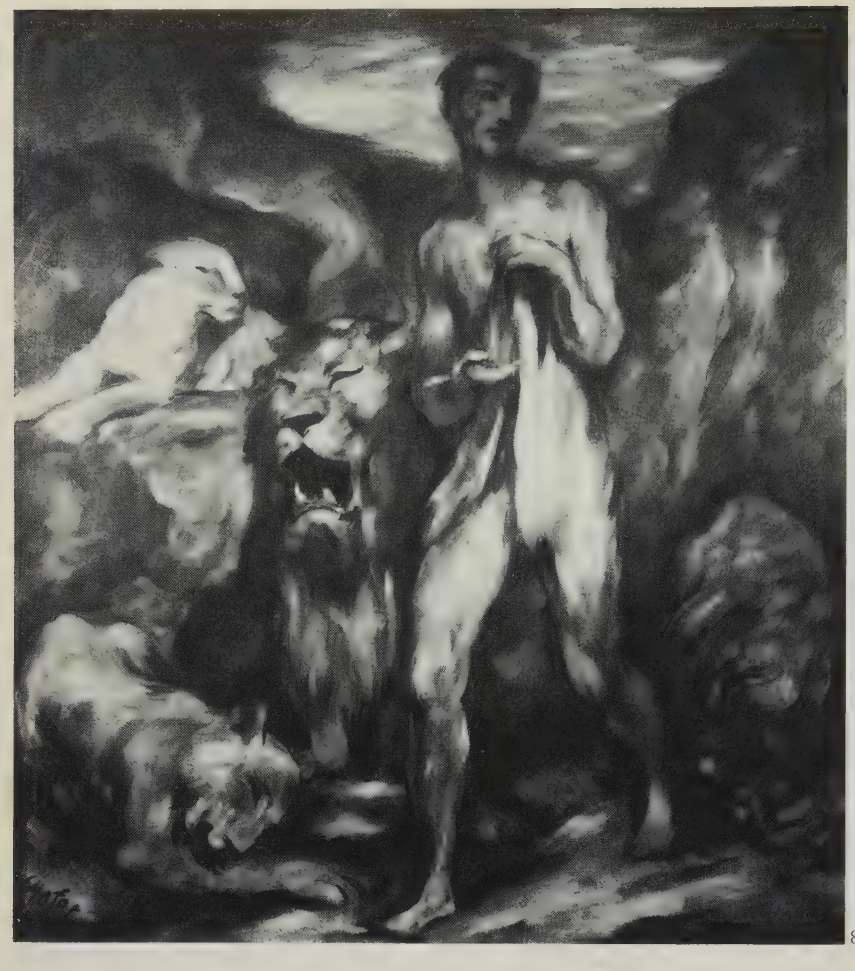
kahlen Bäumen im Vordergrund in die Knie gesunken, die Arme und den Leib noch von den Stricken an seinen Handgelenken nach oben gerissen, stürzt er sterbend in die beiden starken Pfeile, die sich in seinen Leib gebohrt haben. Weisgerber hatte seine Sebastiansreihe mit dem Typus des aufrechtstehenden, unverletzten und frontal gezeigten Jüngling begonnen, kam dann aber bald zu dem mit dramatisch hochgerissenen Armen unter den Pfeilen zusammenbrechenden und in radikaler Einsamkeit sterbenden Sebastian (Abb. 1). Auf der Münchner Fassung führt der Blick an seinem nackten Körper vorbei in das Waldinnere, das zwar von Sonnenflecken erhellt wird, mit dem gerade flüchtenden, monotonen Gestänge der Bäume jedoch keinen Ausweg oder Erlösung bietet. Man wird zurückverwiesen auf den gemarterten, gequälten Menschen, der einen einsamen und sinnlosen Tod stirbt, – sinnlos um so mehr, als seine Peiniger nicht zu sehen sind. A. H.

85

85
Albert Weisgerber
Absalom 1914

Öl auf Leinwand; 154x127 cm
Sig. und dat. u. r.
Hamburger Kunsthalle
Inv. Nr. 1675
Literatur: F. Gerke: »Sebastian und Jeremias, Zur Problematik des religiösen Werkes von Albert Weisgerber«, in: Kat. Ausst. *Albert Weisgerber, Handzeichnungen und Aquarelle,* Mainz 1961; Kat. Ausst. *Albert Weisgerber,* Gedächtnisausstellung, Heidelberg 1962; S. Ishikawa-Franke: *Albert Weisgerber, Leben und Werk, Gemälde,* Saarbrücken 1978.

Wie in seinen Sebastiansdarstellungen bewegt Weisgerber in den Jahren vor dem Weltkrieg unter den religiösen Stoffen stets das Thema des leidenden, tragischen, in Unschuld oder Schuld gequälten Menschen, dessen Darstellung immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Tod bedeutet. Für das eindrucksvolle Bild ›Absalom‹ konnte Weisgerber auf keine verbindlichen ikonographischen Muster zurückgreifen, da das Thema sehr selten dargestellt worden ist.
Weisgerber malte die grelle Vision eines einsamen Todes in den Zweigen, in denen der an seinen eigenen Haaren gehenkte Sohn Davids schließlich umkam. Über einem schmalen, zwischen zwei Berghängen eingewölbten Weg, der schnell in den Abgrund führt, hängt Absalom am giftgelben Strang seiner Haare in gespenstischer Verlorenheit. In der Bildtiefe, wo der Weg ins Ungewisse abbricht, ist noch sein davongelaufenes Reitpferd zu erkennen. Die vor Absalom zurückweichende Leere, in die seine Hände hilflos greifen, gewinnt durch die nahezu senkrechte Schräge des Abhangs und die gigantischen Trommeln der kahlen geneigten Bäume, die dennoch kaum von der Gestalt des am quergespannten Ast Hängenden überschnitten werden, intensiv an Raum. Überall herrscht das unwahrscheinliche, für die Natur zu kräftige Blau, in dem sich Himmel und Abgrund vereinigen, und das mit seinem flächigen transparenten Farbauftrag wesentlich zu der unbestimmten, unendlichen Räumlichkeit des Bildes und seiner expressiven Erscheinung beiträgt. Damit korrespondiert die ebenso unwirkliche Körperlichkeit des Hängenden in seinen roten Hosen, mit einem gesichtslosen Kopf, der nicht nur von jeder Individualität abstrahiert ist, sondern auch von jeder körperlichen Realität.
Weisgerber, von Lankheit als »wichtigster süddeutscher Expressionist« bezeichnet (Ruperto-Carola, 1956), verzichtet mit seinem ›Absalom‹ auf die ereignishafte Erzählung eines biblischen Historienbildes. Nicht zuletzt aus diesem Grund wäre sein Bild in kirchlichem Zusammenhang zur damaligen Zeit nicht denkbar gewesen. A. H.



86

86
Karl Hofer (1878-1955)
Daniel in der Löwengrube 1910
Öl auf Leinwand; 125 x 105 cm
Bez. u. l.: »C. Hofer 1910«
Mannheim, Städtische Kunsthalle
Literatur: Kat. Mus. *Kunsthalle Mannheim,* Verzeichnis der Gemälde- und Skulpturensammlung, Mannheim 1953, Nr. 63; Kat. Ausst. *Karl Hofer,* Staatl. Kunsthalle Berlin 1978, Abb. S. 16; E. Furler: *Karl Hofer, Leben und Werk in Daten und Bildern,* Frankfurt 1978.

Karl Hofer, der von 1896 bis 1901 an der Karlsruher Akademie bei Kalckreuth und Hans Thoma studierte und 1902 Kalckreuth an die Stuttgarter Akademie folgte – von daher datiert seine Freundschaft mit Karl Caspar –, nimmt unter den Expressionisten eine Außenseiterposition ein. Sein Interesse galt zunächst weniger dem unmittelbaren Ausdruck psychischen Erlebens als der ruhigen, noch heilen Idealität der menschlichen Figur. Ausschlaggebend wurde für ihn zu Ende seines Rom-Aufenthaltes 1907 die Begegnung mit den Wandbildern des Hans von Marées in der Zoologischen Station Neapel. Hofers monumental-klassische Vorstellungen, verstärkt durch Eindrücke vor Cézanne während seiner Paris-Reisen zwischen 1908 und 1913, sollten jedoch in der Folge auch zu Spiegelungen einer beunruhigenden Welt werden. Seit 1919, dem eigentlichen Beginn eines unverwechselbaren Stiles, vermittelt Hofer die existentiellen Erfahrungen von Einsamkeit, Melancholie und Enttäuschung über das Thema der Maske und eine karge, farblich trübe Bildstruktur.
Religiöse Bilder christlicher Prägung entstehen bezeichnenderweise nur früh, zu einem Zeitpunkt, in dem Hofer sein Harmoniedenken noch nicht in Frage gestellt sah. So ist das Bild ›Daniel in der Löwengrube‹ von 1910 eine Projektion von Glaubensgewißheit. Der Prophet Daniel (um 561-529 v. Chr.), der als Würdenträger am Hofe des Königs Darius auf Intrigen hin in die Löwengrube geworfen wurde, jedoch unversehrt blieb: Hofer setzt den Heiligen mit Schritt und Geste als frei bewegliche Figur in die Gruppe der Tiere, die ihn zu schützen scheint. Die spontane Malerei Delacroix', die in Hofers Werk nach 1913 nicht mehr auftritt, bindet den Propheten, die Löwen und die Landschaft zur organischen, ungestörten Gemeinschaft zusammen. Der flackernde Rhythmus El Grecos, der vor allem die überlängte Gestalt des Daniel prägt, inszeniert ein Gefühl ekstatischen Ergriffenseins. Wie in der Tradition ist der Prophet der friedliche Löwenbändiger und der Gerettete, der in Einklang mit der Natur steht. C. ST.

87

87
Karl Hofer (1878-1955)
Die Grablegung (Skizze) 1913
Öl auf Leinwand; 61 x 49,5 cm
Bez. u. l.: »CH«
Berlin, Nationalgalerie
Inv. Nr. B 357
Literatur: Kat. *Nationalgalerie,* Berlin 1968, S. 96, Abb. 282; E. Furler: *Karl Hofer, Leben und Werk in Daten und Bildern,* Frankfurt 1978.

Auch mit der ›Grablegung‹ von 1913 nimmt Hofer unbezweifelte, überlieferte Inhaltlichkeit auf. In der Mitte der Trägergruppe gehalten und zugleich auch im Bildzentrum angeordnet, bleibt Christus die Heilsfigur wie im kirchlichen Andachtsbild. Die kreisförmig postierten Männer und klagenden Frauen in antikischer Nacktheit konzentrieren, gefördert vom Bogen des Grabeingangs, den Blick des Betrachters auf den Toten. Die an El Greco orientierten, überzeichneten Proportionen und der feste Bildaufbau Cézannes geben dem Geschehen eine heroische Aura. Zugleich aber wird gerade an diesen Mitteln schon ein beginnender Verlust an Glaubenskonvention spürbar. Die harte, sachliche Zeichnung der Skizze bewirkt Distanz zum Thema. Die ausgewogene Komposition aus korrespondierenden Figurenansichten und Flächenrichtungen scheint hier Hofers vornehmliches Interesse an formalen Problemen zu belegen. C. ST.

88

88
Emil Nolde (1867-1956)
Tanz um das goldene Kalb 1910
Öl auf Leinwand; 88 x 105 cm
Bez. u. r.: »Emil Nolde«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 13351
Literatur: *Emil Nolde, Jahre der Kämpfe 1902-1914,* Berlin 1934, Flensburg 1957; M. Sauerlandt: *Emil Nolde,* München 1921; W. Haftmann: *Emil Nolde,* Köln 1958; Kat. Ausst. *Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik,* Köln 1973.

Emil Nolde, sein Leben lang und mit seinem ganzen Schaffen seiner norddeutschen Heimatlandschaft verbunden, ist neben dem katholischen Karl Caspar im süddeutschen Raum der wohl wichtigste moderne religiöse Maler. Gemeinhin wird Nolde wegen seiner wilden, ungezügelten, primitiven und allein auf die Ausdruckskraft der Farben vertrauenden Malweise als »Expressionist schlechthin« bezeichnet. Nolde selbst hat sich von jeder Richtung fern gehalten. 1906 trat er auf Einladung der Brücke-Künstler ihrer Vereinigung bei, trennte sich aber bereits ein Jahr später wieder von ihnen und blieb Zeit seines Lebens künstlerisch und menschlich ein Einsamer. Für ihn bedeuteten die »Willkür und krassen Roheiten« seiner Werke, wie er in einem Brief von 1907 schrieb, eine Freiheit der stärksten Ausdrucksgewalt, die sich durch Farbe und wilden Duktus in Emotion und »hohe Feinheiten« verwandle. Besonders in seinen Figurendarstellungen geht Nolde – er war auf langem, mühsamem Weg als Autodidakt zur Malerei gekommen und war bereits vierzig Jahre, als er sein erstes Ölbild malte – in einer unbeherrschten, instinktiven Malweise vor, die alle bisher gültigen ästhetischen Regeln außer Kraft setzen. So gelangte er gerade in seinen frühen religiösen Bildern zu expressiven, urgewaltigen Visionen.

1909 entstanden seine ersten religiösen Bilder, in hitziger, fiebriger Folge innerhalb weniger Wochen wie in einem Rauschzustand gemalt: ›Abendmahl‹, ›Verspottung Christi‹, ›Pfingsten‹ und ›Kreuzigung‹. Über die »tiefe Innigkeit und Geistigkeit« dieser gleichsam archetypisch erinnerten Bilder hat Nolde sich wiederholt geäußert, bezeichnend aber für seine religiösen Bilder insgesamt ist seine folgende Äußerung: »Falls ich am Bibelglauben und am erstarrten Dogma gebunden gewesen wäre, ich habe den Glauben, daß dann ich diese tiefinnigst empfundenen Bilder, Abendmahl und Pfingsten, so stark nicht hätte malen können. Ich mußte künstlerisch frei sein, – Nicht Gott vor mir haben, wie einen stahlharten assyrischen Herrscher, sondern Gott in mir, heiß und heilig wie die Liebe Christi.« Nicht das bibelgeschichtliche oder gar dogmatische Thema und seine Glaubensbotschaft stehen im Vordergrund, sondern das seelische Ereignis, das sich im Inneren des Künstlers abspielt und als Vision zur Gestaltung drängt.

Diese primitiv-mimetische, visionäre Malweise, die Religion als Mythos nacherzählt, eignet eher Szenen aus dem Alten Testament wie etwa Noldes ›Tanz um das Goldene Kalb‹. Das Bild gehört in die Reihe der sechs weiteren, im folgenden Jahr 1910 entstandenen religiösen Gemälde. Ein gellender, rauschhafter, völlig losgelöster heidnischer Tanz entfaltet sich im starken Farbgerüst der Leinwand. Auf heißem, weißem Boden, der nur helle blaue Schatten reflektiert, bewegt sich der stampfende wilde Reigen aus vier nackten oder halbnackten Tänzerinnen um das Goldene Kalb im Hintergrund. Mit hochgerissenen Armen und Beinen und wehendem Haar, kaum mehr als zuckende Farbornamente, verkörpern sie Besessenheit und Ekstase im kreisenden Rund zwischen den Grenzlinien der Zuschauer und den diagonal verspannten Flächen im Hintergrund.

A. H.

89

89
Emil Nolde (1867-1956)
Einzug in Jerusalem 1915 *Farbtafel 22*

Öl auf Leinwand; 100x86 cm
Bez. u. r.: »Emil Nolde«
Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde
Literatur: Vgl. Kat. Nr. 88.

Das Jahr 1915 war für Nolde eine Zeit ungeheurer Produktivität. 88 Gemälde entstehen, darunter sechs weitere religiösen Inhalts. Das berühmteste unter ihnen, die blau-gelbe ›Grablegung‹, und auch der hier gezeigte ›Einzug in Jerusalem‹ zeigen vielleicht nicht mehr die mystisch empfangene Kraft der ersten Visionen, sind aber zu einer größeren Bewußtheit und Klärung der Form gelangt. Auch hier ist die Farbe suggestiver Träger des Ausdrucks, ihr inneres Glühen ist aber transzendenter geworden und weiß um die abstrakten Qualitäten der in einer strafferen Struktur aneinandergelegten Farbflächen. Die Erfahrungen der Südseereise mit ihrer Kenntnis der primitiven, naiv und streng geschnitzten Kunst der Naturvölker sind sicher in Noldes Figurenbilder seit 1914 eingegangen.

Im ›Einzug in Jerusalem‹ wird in der Bildmitte Christus auf dem Esel aus einem dichten, kompakten Farbgefüge entlassen. Sein großer Kopf mit den niedergeschlagenen Augen und die Hand am Zügel sind Zentren des komplizierten, diagonal verschränkten Bildaufbaus. Schräg vor und hinter Christus tauchen einzelne Köpfe der dumpf und mißtrauisch starrenden Menge auf, dunkel und doch grell gelb und weiß in Haar und Augapfel erhöht. Christus in der Mitte ist davon unberührt und isoliert in einen warmen Farbmantel gehüllt. Sein sinnender, gebrochener Blick in einem Antlitz, das an mittelalterliche Holzskulpturen erinnert, sieht den Leidensweg der nächsten Tage voraus und bleibt damit für sich – jenseits der Neugier der Menge, und auch ohne aktiven Kontakt zum Blick des Betrachters. A. H.

90

90
Emil Nolde (1867-1956)
Judas bei den Hohepriestern 1922

Öl auf Leinwand; 107,5 x 144 cm
Bez. u. r.: Emil Nolde
Seebüll, Stiftung Ada und Emil Nolde
Literatur: Vgl. Kat. Nr. 88.

Im Format größer als die beiden anderen ausgestellten Werke Noldes, ist das Ölbild ›Judas unter den Hohepriestern‹ dennoch gänzlich auf eine Versammlung großer wuchtiger Köpfe reduziert. Die schicksalhafte Begegnung des schwarzbärtigen Judas mit den Ältesten vollzieht sich in dumpfem Beieinander, wo die Blicke sich ausweichen und Schuld in dunklen Tönen lastet. Die Figuren werden gleichsam von den düsteren Farben des Hintergrunds aufgesogen, ihre Körper versinken in seinen Schichten und zurück bleibt nur großes, schweigsames Starren der nach vorn gerichteten alten Köpfe. Judas selbst ist ins Profil gewandt, die Hand zum Reden erhoben, doch die Züge des Verräters sind verzerrt und entstellt. An seiner erhobenen Stirn deformieren sich die Konturen ganz zur Raumfarbe hin, hier setzt Nolde die ungenaueste Stelle des Bildes. In seiner Komposition weist ›Judas und die Hohepriester‹ auf Noldes erste religiöse Bilder von 1909 zurück. Auch hier gab es in ›Abendmahl‹ und ›Pfingsten‹ das dichte Nebeneinander großer Köpfe, die raumbeherrschend und in völliger Konzentration Träger der Aussage waren. Doch war es dort die gemeinsame, ekstatische Erfahrung der »innersten Geheimnisse des Christentums«, so Nolde selbst, die sich im »Nebeneinander unvergeßlicher Köpfe« ausdrückt, so sind hier die Gesichter stumm und groß auseinandergerückt. Sie wirken eher wie eine Versammlung nordisch-mythischer Gnome und Trolle, die Nolde in diesen Jahren in ähnlichen Farben phantastisch und mit großen Köpfen am Boden gekauert malte.

Angesichts eines solchen Bildes stellt sich die oft berührte Frage nach der Religiösität von Noldes biblischen Gemälden, die nicht selten wie ein uralter, spukhafter Mythos erzählt werden, mit der Phantasie eines nordischen Bauern oder Fischers, wie ihm häufig bescheinigt wird. In der Tat besteht hier ein wesentlicher Unterschied zur religiösen Malerei Karl Caspars, der Nolde übrigens schätzte und ihn wiederholt in München ausstellte. 1917 bereits forderte er ihn zur Beteiligung an der Marc-Gedächtnisausstellung auf, 1925 stellt Nolde auf Einladung Caspars in der ›Münchner Neuen Secession‹ aus, und ab 1928 kommt es zu verstärktem persönlichem Kontakt zwischen beiden Malern. Für das Verständnis von Noldes religiöser Kunst aber ist bezeichnend, was er über sein großes neunteiliges Triptychon von 1912 sagte, das im selben Jahr auf seiner ersten Münchner Ausstellung eine der wenigen Male öffentlich gezeigt wurde. Man hatte das Werk als ›Altar‹ bezeichnet. Dagegen Nolde: »Dies lag mir fern, ebensosehr wie bei meinen dreiteiligen Bildern Maria Aegyptica und Martyrium. Sie sind alle künstlerische Auslösungen, der Kunst dienen wollend.« Demgegenüber wollen Caspars religiöse Bilder, ohne Kompromisse in der Kunst, dem christlichen Glauben dienen. A. H.

91

92a

91
Christian Rohlfs (1849-1938)
Der verlorene Sohn 1916

Holzschnitt; 54,5 x 41,6 cm
Sig. u. r.: »Christian Rohlfs«, eigenhändig bez. u. l.: »Rückkehr des verlorenen Sohnes«
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1953:75
Literatur: P. Vogt: *Christian Rohlfs, Œuvrekatalog der Druckgraphik,* o. O. 1950, Nr. 099; W. Scheidig: *Christian Rohlfs,* Dresden 1965; P. Vogt: *Christian Rohlfs, Œuvrekatalog der Gemälde,* Recklinghausen 1978.

Rohlfs, bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts geboren und die ersten fünfzig Jahre seines Schaffens noch ganz der Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet, ragt mit seiner späteren künstlerischen Entwicklung dennoch weit in das 20. Jahrhundert hinein. 1901 durch die Berufung an die neugegründete Folkwang-Schule in Hagen zum ersten Mal mit der Moderne, besonders der Franzosen, konfrontiert, gelangt er zu einer radikalen und doch kontinuierlichen Wende seines Stils. Von pointillistischen Freiluftstudien über Landschaften von expressivem Pinselfluß im Stil Van Goghs und die kubistische Formzersplitterung, wie sie seine bekannten Ansichten der Soester Patroklus-Kirche zeigen, kommt Rohlfs zu flächiger, eckiger Figurendarstellung, die sich allerdings in den zwanziger Jahren fortschreitend auflöst. Die Jahre zwischen 1912 und 1919 bilden den Höhepunkt dieser künstlerischen Formfindung und gehen zusammen mit einer Reihe von religiösen Bildern, nachdem sich Rohlfs schon während seines Münchner Aufenthalts 1910-12 zum ersten Mal mit Themen wie Abraham oder Tobias beschäftigt hatte. Eine größere Ausstellung in der Galerie Thannhauser hatte ihn in München bekannt gemacht.
Während des Krieges entstand der Holzschnitt ›Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes‹, im Anschluß an ein Gemälde von 1914. Dort noch greift sich der Sohn reuevoll und verzweifelt an die Schläfen, während er sich im Holzschnitt vertrauensvoll und völlig nackt in die Arme seines Vaters begibt. Dieser legt seine große Hand auf das Haupt des vor ihm knienden Sohnes und beugt sich zu ihm hin. In beiden Darstellungen beherrscht die gütige Greisengestalt des Vaters und der beschützende Gestus seiner langen Arme das Geschehen. Dieses wird im Holzschnitt ganz nah gezeigt und seine Figuren sprengen beinahe den engen Raum der Zelle. Rohlfs arbeitet mit ruhigen, einfachen, natürlich bewegten Linien und Flächen. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zum heftigen Aufschrei der Brücke-Künstler und ihren religiösen Bildern. Rohlfs erzählt die biblische Geschichte eher »wie große alte Legenden mit Ernst und tiefer Würde, als Ausdruck einer urtümlichen, starken und bilderreichen Phantasie wie einer gütigen und verstehenden Menschlichkeit« (Vogt). A. H.

92a
Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)
Kristus 1918

Holzschnitt, Blatt 2 der von Kurt Wolff verlegten Mappe ›Kristus‹; 50,2 x 39,1 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1978:15 D
Literatur: R. Schapire: *Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923,* Berlin 1924, Nr. 208; W. R. Valentiner: *Schmidt-Rottluff,* Leipzig, 1920; Kat. Ausst. *Karl Schmidt-Rottluff, Graphik und Aquarelle,* Ausstellung zum 80. Geburtstag am 1. Dezember 1964, Stuttgart 1964/65; G. Wietek: *Karl Schmidt-Rottluff,* München 1971.

Karl Schmidt-Rottluff war Gründungsmitglied der 1905 in Dresden gebildeten expressionistischen Künstlergemeinschaft ›Die Brücke‹. Außer ihm gehörten noch Heckel, Kirchner, Bleyl, später Otto Mueller, Pechstein und kurzfristig Nolde der ›Brücke‹ an.

Ein wesentlicher Beitrag dieser Gruppe zur Kunst der Moderne ist die Wiederentdekkung und eigenwillige Weiterentwicklung des Holzschnitts, der zum eigentlichen Medium des expressionistischen Ausdruckswillen wird.

Besonders deutlich zeigt dies Schmidt-Rottluffs Mappe ›Kristus‹, die 1918 bei Kurt Wolff in einer Auflage von 75 Exemplaren verlegt wurde. Die Folge der neun Holzschnitte für den Christus-Zyklus entstand am Ende des Ersten Weltkrieges, nachdem Schmidt-Rottluffs Schaffenskraft angesichts des Kriegserlebnisses zunächst fast gänzlich erloschen war. Mit um so größerer Wucht und Betroffenheit äußert er sich nun jedoch in der vorliegenden Mappe und in einigen anderen, gegen Ende des Krieges entstandenen, religiösen Holzschnitten. Der große Christuskopf mit der Unterschrift »ist euch nicht Kristus erschienen« und dem Stirnmal »1918« ist das erste Blatt und Titelbild der Folge, die von einem düsteren Prophetenkopf mit den selbstbildnishaften Zügen Schmidt-Rottluffs beschlossen wird. Wie eine »ungeheuerliche Vision, in der sich das dumpfe Entsetzen des sich durch vier Kriegsjahre hindurchschleppenden deutschen Volkes ausprägt« (Valentiner, 1920) steht der Christuskopf vor uns. Die neuartigen Mittel des expressionistischen Holzschnitts, der mit äußerster, fast barbarisch anmutender Formvereinfachung und harten Schwarz-Weiß-Kontrasten arbeitet, ist in dem verstörten Antlitz mit einem erloschenen und einem weit geöffneten Auge zu intensiver Wirksamkeit gesteigert. Erreicht wird die kompromißlose Expressivität der Darstellung im wesentlichen durch die Vernachlässigung der kalligraphischen Umrisse und Binnenzeichnungen zugunsten von großen schwarzen oder leeren Flächen, die durch gerade, breit stehengelassene Stege zu einer Form zusammengefügt werden: die Augen sind zwei schwarze Flecken, die durch stilisierte Wimpern wie durch einen Stacheldrahtverhau blicken; Nase, Stirn und Wangen sind kubische, plastisch gegeneinander verrückte Formen; das Haar ist eine dunkle zusammenhängende Fläche, die den Kopf in einer geometrischen Form gefangenhält.

Wie auch andere Künstler des deutschen Expressionismus ist Schmidt-Rottluff erst durch das Grauen des Ersten Weltkrieges zur christlichen Thematik gekommen. Nur wenige andere religiöse Darstellungen aber offenbaren eine derartige Aktualität und offene Kritik wie sein ›Kristus‹, der als Kainsmal die Jahreszahl des Krieges trägt: Der Betrachter liest diese unwillkürlich zusammen mit der in das Bild einbezogenen Unterschrift: »1918 ist euch nicht Kristus erschienen«. Dennoch bleibt das Bild Christi nicht ohne Hinweis auf eine erlösende Transzendenz. So ist die Bildunterschrift doppelsinnig auch als Frage nach dem Menschensohn aufzufassen. Seine Erscheinung, die ohne die sie umgebenden Strahlen verloren wirken würde, wird durch ihre Aura ins Visionäre gesteigert, ein Eindruck, zu dem nicht zuletzt die mächtigen Dimensionen des Blattes beitragen. A. H.

92b

92b
Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)
Gang nach Emmaus 1918

Holzschnitt auf Japanpapier, Blatt 3 der von Kurt Wolff verlegten Mappe ›Kristus‹; 39,7×49,9 cm

München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1978:14

Literatur: Schapire, Nr. 212, vgl. Kat. Nr. 92a.

Ein weiteres Blatt aus Schmidt-Rottluffs ›Kristus‹-Mappe zeigt den ›Gang nach Emmaus‹. Christus und die beiden Jünger befinden sich dicht am Bildrand im Vordergrund auf dem Weg, der hinter ihnen durch die kahle Landschaft nach vorn aus dem Bild herausführt. Die dunklen, blockhaft aufragenden Gestalten stellen sich dem Betrachter in größter Eindringlichkeit und Nähe buchstäblich in den Weg. Christi Antlitz ist dem Betrachter frontal zugewandt und überragt mit seinen überlängten Proportionen und dem Nimbus die Häupter der Jünger. Doch nicht nur der traditionelle Bedeutungsmaßstab, sondern besonders Ausdruck und Haltung lassen Christus in der Mitte zur dominierenden Figur werden. Auch die Köpfe der Jünger sind disproportioniert und übergroß, doch sie halten sie gesenkt. Der rechte Jünger schleppt sich zusammengekrümmt vor Trauer und Schmerz auf seiner Krücke vorwärts, der linke wendet seine Hand wie in bereits entmutigter Frage Christus zu. Dieser aber hält sich aufrecht, die Hand wie zum Segensgestus erhoben, sein Gesicht zeigt Gefaßtheit und Sammlung.

Wie die Figuren ist auch die Landschaft hinter ihnen aus kantigen, reduzierten Formen zusammengefügt, die eine atmosphärische oder körperliche Existenz verleugnen. Obgleich in harten Schwarz-Weiß-Elementen ohne vermittelnden Tonwert gegeneinander gesetzt, kommt trotz der vorherrschenden schwarzen Flächen der Eindruck eines heißen, expressiven Lichts auf, das sich durch den schwarzen Sonnenball und seine zu Christus vorschießenden Strahlen verbreitet.

Wie im ›Kristus‹-Blatt (Kat. Nr. 92a) baut sich auch hier jenseits der sinnlich erfahrbaren und darstellbaren Welt eine andere, innere Wirklichkeit auf, die in diesem Blatt einmal mehr beweist, daß das religiöse Thema dem expressionistischen Anliegen und seinem Gestaltungsvermögen in hohem Maße entspricht. A. H.

93a

93 a
Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)
Absalom spricht Recht an seines Vaters Statt 1918

Blatt 5 aus dem Zyklus ›Absalom‹
Holzschnitt, Bildgröße 38 x 40 cm, Blattgröße 41,2 x 60 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung (Sammlung Fohn)
Inv. Nr. 13644
Literatur: A. u. W. Dube: *E. L. Kirchner, Das graphische Werk,* 2 Bd., München 1980², Nr. 363; G. Schiefler: *Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners,* 2 Bd., Berlin 1926, 1931, Nr. 329; E. Gordon: *Ernst Ludwig Kirchner,* München 1968; E. W. Kornfeld: *Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens,* Bern 1979; Kat. Ausst. *Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938, Berlin–München–Zürich 1980.*

Von allen Künstlern des expressionistischen Umkreises – auch Kirchner war ein Gründungsmitglied der ›Brücke‹ von 1905, in den entscheidenden Jahren ihr führender Kopf und Verfasser ihrer ›Chronik‹ von 1913 – hat das Erlebnis des Krieges Kirchner am stärksten gefährdet und nachhaltig verstört. Der Krieg, von einem nicht geringen Teil der modernen Künstlerschaft zunächst als ›Reinigung‹ und Erneuerung einer innerlich verfaulten Gesellschaft hoffnungsvoll begrüßt, schlug bald schwere Breschen in ihre Reihen: Macke, Marc, Morgner und Weisgerber fielen, andere wie Grosz, Dix oder Kokoschka erlitten physische und psychische Zusammenbrüche. Kirchner, der sich als Freiwilliger gemeldet hatte, mußte bereits 1915 mit vollkommen desolater psychischer Verfassung und Lähmungen an Armen und Beinen aus dem Kriegsdienst entlassen werden. Jahrelange Sanatoriumsaufenthalte, zunächst im Taunus und Berlin, 1917 zum ersten Mal in Davos, folgten. Die Schweizer Alpenwelt um Davos, abseits von den Unruhen des Nachkriegsdeutschland, von städtischem Getriebe und später der Verfemung unter dem Naziregime, sollte Kirchner nicht mehr verlassen. 1938 nahm er sich unweit seiner Hütte auf dem Wildboden das Leben. Der Zyklus ›Absalom‹, eine Folge von sieben Holzschnitten mit Titelblatt und Schlußvignette, entstand 1918 in Davos noch während der Zeit der stärksten Krise, als Kirchner seinen Zustand und seine Physis gerade wieder in Kontrolle zu bringen begann: »Die ganze Alpenwelt hatte mich so niedergeschmettert, daß ich vollkommen von vorn wieder anfangen mußte. Schreiben und Zeichnen waren zu unordentlich und verwirrend, aber die gerade Schneide des Messers, mit beiden Händen geführt, ermöglichte mir damals noch einigermaßen bestimmten Strich, wenn auch durch die Mühseligkeit der Arbeit die Flächen etwas klein geteilt werden.«
Die technische und formal aufgeriebene Erscheinung der ›Absalom‹-Holzschnitte weist deutlich auf ihre komplexen Entstehungsumstände in der Zeit äußersten Aufgewühltseins hin. Kleinteilige, fahrige, gebündelte Linien zucken nervös und abgewinkelt über die Bildfläche und vermitteln die Hektik und Feindseligkeit von ›Absaloms Fahrt zur Rechtsprechung‹. Als eigenwillige Verstärkung seiner Interpretation hat Kirchner den alttestamentarischen Aufrührer und seine zwei Berater mit jüdischen Physiognomien und Hüten in ein modernes Automobil versetzt, einen schwarzen Kastenwagen auf unsicher hingesetzten Rädern, der an der stumm dastehenden Menge am Straßenrand vorüberfährt. Die halbe Aufsicht und die beherrschenden unruhigen Strahlenbündel der Linien, die zwischen den Köpfen der Personen im Wagen quergelegt sind und den Holzstock förmlich verkratzen, geben dem Bild eine beunruhigende Nervosität. A. H.

93 b

93 b
Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)
Absaloms Tod 1918

Blatt 6 aus dem Zyklus ›Absalom‹
Holzschnitt, Bildgröße 38 x 40 cm, Blattgröße 41,2 x 60 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung (Sammlung Fohn)
Inv. Nr. 13644a
Literatur: Dube 364; Schiefler 330; vgl. ferner Kat. Nr. 93 a.

Noch verquälter, fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt, hat Kirchner die Szene von ›Absaloms Tod‹ ins Holz geschnitten. Ein zerbrochener, aus kurzen ineinander verzahnten Linienbündeln gebildeter Körper ist kopfüber zu Boden gestürzt, lokalisierbar am ehesten an den Bahnen der nach links oben aufgerichteten Schenkel und dem unmenschlich abgedrehten Kopf auf der entgegengesetzten Seite mit dem dunklen Augenfleck. Starre spitze Formen ziehen sich unter diesem Kopf hin, über den Getöteten beugt sich aus dem Bildgrund der fächerförmige Schemen einer seiner Gegner, in dessen Antlitz das wilde Liniengerüst des Holzschnitts zu einer flüchtigen und bösen Physiognomie zusammenkommt.

Kirchners sehr subjektive und psychodramatische Interpretation des in der christlichen Bildtradition ungewöhnlichen, jedoch in seiner Zeit häufiger aufgegriffenen Absalom-Themas (Kat. Nr. 85) weist auf Dubes Deutung als einen Konflikt zwischen Vater und vergeblich aufbegehrendem Sohn, der gleichnishaft für die eigene verlorene Generation eingesetzt sei. A. H.

94

94
Erich Heckel (1883-1970)
Madonna von Ostende 1916

Holzschnitt, Bildgröße 43,2 x 26,5 cm, Blattgröße 74 x 48,7 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1963:1950
Literatur: A. u. W.-D. Dube: *Erich Heckel, Das graphische Werk,* Bd. 1, Holzschnitte, New York–Berlin 1964, 1974², Nr. 303; Paul Vogt: *Erich Heckel,* Recklinghausen 1965; K.-H. Gabler (Hrsg.): *»Dokumente, Erich Heckel und sein Kreis,* Stuttgart 1983; Kat. Ausst. *Erich Heckel, 1883-1970, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik,* hrsg. v. Zdenek Felix, München 1983.

Heckel, wie Schmidt-Rottluff Mitglied der ›Brücke‹, meldete sich bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Freiwilliger, wurde aber als Untauglicher zum Rot-Kreuz-Dienst nach Flandern eingezogen und in Ostende stationiert. Anders als für Schmidt-Rottluff bedeutete der Krieg kaum eine Unterbrechung für Heckels Schaffen, während der Jahre in Flandern entstanden zahlreiche Landschafts- und Soldatenbilder, darunter als isoliertes Werk die ›Madonna von Ostende‹, die zugleich die einzige christliche Darstellung im herkömmlichen Sinn im gesamten Werk Heckels ist. Der Holzschnitt ›Madonna von Ostende‹ wiederholt ein großes Gemälde (Abb. 1), das Heckel Weihnachten 1915 an der Front für Matrosen auf zwei zusammengenähten Zeltbahnen malte. Als Anregung diente möglicherweise die Arbeit an der Kapelle für die Kölner Sonderbundausstellung von 1912. Damals hatte Heckel zusammen mit Kirchner den vielbeachteten Auftrag erhalten, den mit Glasfenstern von Thorn-Prikker und geschnitzten Evangelistenköpfen von Schmidt-Rottluff ausgestatteten Raum durch Malereien und Batik auf Stoffbahnen auszumalen. Den Mittelpunkt der Kapelle bildete eine 4 m hohe Madonnenfigur, die allerdings Kirchner zugeschrieben wird und nach Abbau der Ausstellung zerstört wurde.
Heckel malte seine ›Madonna von Ostende‹ für die Weihnachtsfeier von 1915 in leuchtenden Farben, eine zarte blonde Madonnengestalt stieg aus der grünen Gischt des Meeres, umgeben von einer Girlande aus Blumen und Putten an der Rahmenleiste. Der Holzschnitt kopiert das Gemälde seitenverkehrt und wiederholt alle seine Motive wie das winzige Schiff in den Wogen und den Anker in der Hand des Christusknaben, doch der Gesamteindruck ist jetzt wesentlich durch die Verhärtung der Linien bestimmt. Die Wogen spritzen hier in stählernen Bahnen auf, als würden sie durch Granateinschläge aufgepeitscht, die schmale Gestalt der Muttergottes hält sich hart und gerade, die Gesichtszüge sind schärfer eingegraben und ihre Hand wirkt wie ausgezehrt auf dem Tuch, mit dem sie das Kind umfaßt hält. Das schwarze Tuch ist der auffallendste Zusatz gegenüber dem Gemälde und verspannt, korrespondierend mit dem nun dunklen Haar der Madonna, den Christusknaben stärker mit der Figur seiner Mutter. Die kubische, aber doch atmosphärische Landschaftsarchitektur im Hintergrund des Gemäldes zersplittert im Holzschnitt in spitzwinklige, nervöse Linien, die ein dreieckiges Zelt hinter der Madonna bilden. Sie wird schließlich umrahmt von der Blumengirlande, aus deren Schwarz Gesichter und Sonnenblumen, Symbole der Hoffnung, hervortreten.
Auf der Rückseite unseres Exemplars ist das Gedicht ›Auf die Madonna von Ostende‹ des expressionistischen Dichters Ernst Morwitz aus dem George-Kreis zu lesen. Wie Heckel hielt er sich während des Krieges in Flandern im Umkreis des Kunsthistorikers Walter

Abb. 1 Erich Heckel: *Madonna vom Ostende,* 1915, Verbleib unbekannt

95a

95b

Kaesbach auf, dem er seine Hymne auf das »lichtumflossene Kind« gewidmet hat, und in deren Strophen ähnlich wie im Holzschnitt Heckels das liebliche Thema und expressionistische Ausdruckselemente im Wettstreit liegen: A. H.

Auf die Madonna von Ostende

Also geschah das Wunder eines Tages:
Die salzig grüne Woge spritzte auf
Und drehte sich zu Säulen sanfter Schenkel
Der flockige Schaum gerann zu lichtem Leib
Und Perlen sprangen aus den Muschelkernen

Als Blüten auf der makellosen Brust.
Die zarten Algen – blut- und flammenrot
Vom Fall der Sonne in das ewige Meer –
Zerflossen als Gelock um Silberhals,
Um schwere weiße Lider – voller Frage
Ob unerkannter Führung des Geschicks
Ob aller Last der künftigen Leidenstage,
Hinschattend auf des Auges feuchtes Blau.
Und doch! von welcher Lust ergriffen singt
Ein bunter Vogel im Gewölk sein Lied,
Delphine springen wie im Freudentaumel
Und Blumen strömen sterbend reichsten Duft
Beim Nahn des ernsten lichtumflossenen Kindes

Das – fest den goldenen Anker in der Hand –
Im Arm der Mutter klar und sicher thront. –
Der blonde Schiffer aber kniet bestrickt
Denn die Madonna hat ihn angeblickt.

95 a
Ernst Barlach (1870-1938)
Anno Domini MCMXVI
Post Christum Natum 1916
Lithographie; 19 x 23,5 cm
Bez. u. l.: »E Barlach«
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. JB/Z 2° Bil 19 1916

95 b
Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden die Barmherzigkeit erlangen 1916
Lithographie; 25 x 20,7 cm
Bez. u. l.: »E Barlach«
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr.: JB/Z 2° Bil 19 1916
Literatur: F. Schult: *Ernst Barlach, Das graphische Werk,* Werkverzeichnis, Bd. II, Hamburg 1957, Nr. 80, 81; Kat. Ausst. *Ernst Barlach, Das druckgraphische Werk,* Dore und Kurt Reutti-Stiftung, Kunsthalle Bremen 1968, Nr. 71, 72; Kat. Ausst. *Ernst Barlach, Plastik – Zeichnungen – Druckgraphik,* Kunsthalle Köln 1974/75, S. 138; Kat. Ausst. Hamburg 1983, S. 588, Nr. 463.

Beide Blätter sind in der von Paul Cassirer herausgegebenen, pazifistischen Kunstzeitschrift ›Der Bildermann‹ erschienen. Neben Barlach arbeiteten auch Kollwitz, Slevogt, Kokoschka sowie die ehemaligen Brücke-Mitglieder Kirchner, Heckel und Mueller für diese Publikation, die der allgemeinen anfänglichen Kriegsbegeisterung nun das Erlebnis einer desillusionierten und pessimistischen Gegenwart folgen ließ.

Die Zeichnung ›Anno Domini MCMXVI Post Christum Natum‹, die das Titelblatt der Ausgabe vom 20. Oktober bildete, spiegelt eindringlich Barlachs Glaubenszweifel angesichts einer Wirklichkeit des Massentodes. Russischer Mystik und unter anderem dem Denken Dostojewskis nahe, wird Christus selbst zum betroffenen Menschen, der sein Leidenszeichen – im Hintergrund sind die drei Kreuze von Golgotha hervorgehoben – potenziert in dichtester Menge wiederholt sieht. Christus ist nicht die kommende Heilsfigur wie in der von Matthäus und Lukas erzählten Versuchung Jesu in der Wüste, sondern vielmehr Augenzeuge seines eigenen Scheiterns. Der Satan ist der Sieger, der die Welt als Schlachtfeld provokativ vorweist. Barlach beschreibt diese Szene in seinem Tagebuch am 3. Oktober 1916: »Christus wird vom Teufel auf einen Berg geführt, und er zeigt ihm die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit (lauter Kreuze, soweit das Auge blickt). [...] Der Teufel sagt: ›Deine Christen sind doch teufelsmäßig gelehrig‹.« Das andere Blatt greift mit dem Motiv des barmherzigen Samariters den zentralen Gedanken der Nächstenliebe auf, aus dem heraus Barlach sein letztlich von protestantischem Sozialethos geprägtes Werk hat entstehen lassen (vgl. die Gruppe ›Das Wiedersehen‹ 1926). C. ST.

96

96
Ernst Barlach (1870-1938)
Der Tod 1925

Bronze; 34x49x25 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. B 155
Literatur: Kat. Ausst. *Ernst Barlach, Plastik – Zeichnungen – Druckgraphik,* Städtische Galerie München 1959; W. Stubbe: *Ernst Barlach, Plastik,* München 1959; F. Schult: *Ernst Barlach, Das plastische Werk,* Werkverzeichnis, Bd. 1, Hamburg 1960, Nr. 302.

Der 1870 in Wedel/Holstein geborene Bildhauer und Dichter, der von 1891 bis 1895 bei Robert Diez an der Dresdner Kunstakademie studiert und zunächst dem Symbolismus und Jugendstil nahesteht, entwickelt seit seiner Rußland-Reise 1906 eine an spätgotischer Holzskulptur orientierte, bäuerlich grob gesetzte Formstruktur. Kompakter, blockhafter Aufbau, scharf eingeschnittene Kerben, glatte, gemuldete Flächen und hartkantige Brüche: Dies sind die Mittel, mit denen er »das Äußerste, das Innerste, Gebärde der Frömmigkeit und Ungebärde der Wut« im Sinne neuer Humanität ausdrücken will (›Ein selbsterzähltes Leben‹, 1928). Seine Thematik handelt von Schmerz, Verzweiflung, Hingabe und Mitleid. Die trauernden, meditierenden oder aufbegehrenden Figuren vom Mönch bis zum Bettler und Rächer, haben Barlach ebenso wie das Drama ›Der tote Tag‹ von 1912 den Ruf des ›Gottsuchers‹ eingetragen. Weit eher ist es jedoch die Skepsis an einem sinnvollen Gott gepaart mit dem pessimistischen Erlebnis von Grenzenlosigkeit, die seine Vorstellungswelt prägt.
Die Gruppe ›Der Tod‹ überträgt das christliche Motiv der Pietà und der Beweinung auf eine Situation reiner Mitmenschlichkeit. Dicht zusammengedrängt, verbinden sich die drei Figuren über ihre kubisch geführten Faltenwürfe zu einer heftigen Bewegung, die von dem Sterbenden vorgegeben wird. Die leichte Schräge, die jenen aus seiner Ruhelage in einen Schwebezustand zu heben scheint und das aufwärts gewendete Gesicht deuten den Übergang in eine andere Welt an. Dieses transzendente Moment wird jedoch zurückgenommen durch die materielle Schwere der Mantelfiguren und die psychische Dramatik. Nicht Erlösung ist das Thema, sondern die Intensität menschlichen Leidens – ein Thema, das Käthe Kollwitz ins soziale Sentiment führen wird.
Das vom Bildgießer aufgeschnittene Gipsmodell ging im Mai 1945 bis auf den Kopf der linken Figur verloren. – Die von der Galerie Flechtheim 1930 angekündigte Reihe von zehn Güssen wurde nicht ausgeführt. Neben der Münchner Arbeit existieren noch drei Güsse in Güstrow, Wiesbaden und Hamburg. C. ST.

97
Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)
Mutter und Kind 1917/18

Bronze; 53x36 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. L 1751
Literatur: J. Meier-Graefe in: Reichsausgabe der *Frankfurter Zeitung* vom 5. 1. 1932, Nr. 9-11, S. 9, wieder abgedruckt in: Kat. Ausst. *Wilhelm Lehmbruck,* Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1949; A. Hoff: *Wilhelm Lehmbruck, Seine Sendung und sein Werk,* Berlin 1936, S. 67f.; W. Hofmann: *Wilhelm Lehmbruck,* Köln–Berlin 1957; H. v. Einem: »Wilhelm Lehmbruck«, in Kat. Ausst. Haus der Kunst, München 1962, S. 7ff.

Mit dem Namen des zur Bildhauergeneration eines Kolbe, Albiker, Scheibe und Barlach zählenden Expressionisten verbindet sich ein skulpturales und graphisches Werk, das die Lebenstrauer zum Impuls nimmt. Kennzeichnend für das melancholische Weltbild des Künstlers ist, daß Lehmbruck weder den klassischen Kanon noch avantgardistische Möglichkeiten aufgreift. Obwohl zunächst von dem Harmonie-Ideal Aristide Maillols beeindruckt und während seines Paris-Aufenthaltes zwischen 1910 und 1914 mit dem Kubismus konfrontiert, – er lernte hier Archipenko, Brancusi, Matisse und Modigliani kennen –, entscheidet er sich seit 1911 für die Skulptur, die als Gefühlsträ-

ger fungiert. Seine häufig als »gotisierend« bezeichneten Mittel sind der gedehnte Kontur, die Überformung ins Fragile, die Silhouettenwirkung und die in Passivität zurückgenommene Gebärdensprache. Die lasziv geneigten, blicklosen und zeichenhaften Figuren verkörpern das Leidenspathos, das sich in der »Blauen Periode« Picassos und in den Gedichten Rilkes findet. Lehmbruck, der stilistisch und inhaltlich dem lyrisch-elegischen Denken des belgischen Plastikers Georges Minne nahesteht, entwickelt seit 1913 mit Werken wie »Emporsteigender Jüngling«, »Der Gestürzte« (Abb. 1) oder »Sitzender Jüngling« Skulpturen, die im Erlebnisfeld des Ersten Weltkrieges zu Sinnbildern einer verlorenen Generation werden. Lehmbruck hat 1919 Selbstmord begangen. Die Gruppe »Mutter und Kind«, 1917/18 entstanden, ist Ausdruck gefährdeter Geborgenheit. Reduziert auf die Form der Büste schließen sich die beiden Köpfe in engstem Wechselspiel zusammen. Dem muldig in Hand und Halsgrube eingebetteten Gesicht des Kindes antwortet schützend das leicht geneigte Gesicht der Frau. Anschaulich wird die zwischenmenschliche Nähe, wie sie als Motiv von Madonnendarstellungen der Renaissance her bekannt ist. Dominierend ist jedoch das Gefühl der Wehmut, das Lehmbruck, darin vergleichbar mit dem Michelangelo der Pietà Rondanini, seiner Gruppe auflegt. Das Kind ist, wie in Bildern Edvard Munchs, als greisenhaftes, verlassenes Wesen gekennzeichnet. Die geringe Tiefe der Skulptur suggeriert einen labilen Stand, der in Zusammenhang mit der überdehnten Silhouette und der weich modellierten, fragmentarischen Oberfläche die Situation von Verletzlichkeit erzeugt. Lehmbruck gibt hier den Mitteln Rodins einen emotionalen Stellenwert, den er selbst formuliert hat: »Voller Intensität, nichts leer, voller Wärme, voller Tiefe! ... Skulptur ist das Wesen der Dinge, das Wesen der Natur, das was ewig menschlich ist.« In der sorgenden Zuwendung der Mutter zu ihrem Kind wird das traditionelle Madonnenthema ins allgemein Menschliche überführt. C. ST.

97

Abb. 1
Wilhelm Lehmbruck,
Der Gestürzte, 1915/16,
München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen

98a

98a
Oskar Kokoschka (1886-1980)
Heimsuchung 1911

Öl auf Leinwand; 80x127 cm
Bez. u. l.: »OK«
Wien, Österreichische Galerie
Literatur: H. M. Wingler: *Oskar Kokoschka,* Salzburg 1956, S. 40; Kat. Ausst. *Oskar Kokoschka,* Kunstverein Hamburg 1962/63, Kat. Nr. 15; Kat. Ausst. *Oskar Kokoschka zum 85. Geburtstag,* Wien 1971, Kat. Nr. 21; W. J. Schweiger: *Der junge Kokoschka, Leben und Werk 1904-1914,* Wien/München 1983, Abb. S. 182.

Der Österreicher Oskar Kokoschka ist mit seinem radikal geprägten, provozierenden Frühwerk neben Egon Schiele derjenige, der in Reaktion auf den Wiener Sezessionsstil den Menschen sich zum Thema macht. Von 1908 bis 1910 – nach Jahren des Studiums an der Kunstgewerbeschule in Wien und der Mitarbeit an den Wiener Werkstätten – entstehen die Porträts, die das Gegenüber nicht nur psychologisierend, sondern nahezu visionär erfassen. Mit nervös-handschriftlichem Strich und morbider Farbigkeit gestaltet der anfangs als Jugendstilkünstler tätige Kokoschka nun Innenwelt, sieht er den Menschen als verletzliche und vergängliche, aber auch mediale Existenz. Diese Humanisierung nimmt der Intensität nach häufig fast religiöse Züge an. So inszeniert der Maler, dem man den ›Blick in die Zukunft‹ nachsagt, ein Bildnis wie das ›Portrait Auguste Forel‹ von 1909/10 als Lichterscheinung, als Ausdruck äußersten Ergriffenseins.
1911 malt Kokoschka in Wien – zurückgekehrt von Berlin, wo er Mitarbeiter an der Zeitschrift ›Der Sturm‹ war – zwei Bilder religiöser Thematik, die er nicht im Sinne der christlichen Tradition nimmt. Die ›Heimsuchung‹, auf der Hagenbund-Ausstellung von 1911 präsentiert, verwandelt das überkommene Thema zur Seelenlandschaft. Vermittelt ursprünglich die ›Heimsuchung‹ als Szene des Marienlebens mit der Begegnung der beiden schwangeren Frauen Maria und Elisabeth die Glaubensgewißheit von der Menschwerdung Christi, so ist ›Heimsuchung‹ hier bildwörtlich als schicksalhaftes Ausgesetztsein gedeutet. Eingegliedert in die kristalline Struktur der Umgebung, bleibt die große Frau in sich gefangen, erscheint sie aufgrund der durchgeführten Facettierung und des irisierenden Rot-Orange-Gelb als durchsichtiger, gläserner Körper. Bloßlegung ist das Motiv, veranschaulicht in der Nacktheit und der nachdenklichen Pose. Die Darstellung sucht nicht wie Franz Marcs ›Tirol‹ (Kat. Nr. 107) den Ausweg in eine Projektion von Hoffnung. Auserwählung bedeutet für Kokoschka Leiden. So erstarrt im Pendantbild der ›Verkündigung‹ von 1911 Maria zur hilflosen Puppe, so tritt hier an die Stelle des Heilsversprechens der bis ins Nervliche der Oberflächenstruktur gehende Zweifel. Die Kirche im Hintergrund läßt die Pathosfigur allein bleiben, ist selbst Teil dieser unfroh schillernden Welt.
Konrad Weiß, der in den zwanziger Jahren Berichte zu Kokoschkas Münchner Ausstellungen bei Caspari und Goltz schrieb, hat die »Empfindsamkeit« als, wenn auch problematisches, »Reservat« Kokoschkas bezeichnet. C. ST.

98b
Oskar Kokoschka (1886-1980)
Abendmahl 1916

Lithographie, Separatdruck von: Blatt 8 (letzte Folge) des Passionszyklus in: ›Der Bildermann‹, Nr. 17, 5. Dez. 1916; 38,7x52 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1953:1097
Literatur: H. M. Wingler und F. Welz: *O. Kokoschka, Das druckgraphische Werk,* Salzburg 1975, Nr. 83; W. F. Arnzt: *Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907-1950,* München 1950; *Oskar Kokoschka, Lithographien,* Einführung und Gespräch mit dem Künstler von R. Netzer, München 1956; Kat. Ausst. *Oskar Kokoschka, Das druckgraphische Werk, 1906-1975,* München 1976.

Im Laufe des Kriegsjahres 1916 veröffentlichte der Österreicher Kokoschka sechs Blätter einer Passionsfolge im ersten und einzigen Jahrgang des ›Bildermann‹, einer, von Paul Cassirer in Berlin herausgegebenen, flugblattartigen Zeitschrift mit »Steinzeichnungen für das deutsche Volk« (vgl. Kat. Nr. 95). Kokoschka war nach einer schweren Kopfverwundung 1915 zu einem mehrjährigen Genesungsaufenthalt nach Berlin und Dresden gekommen, später noch blieb er der sächsischen Hauptstadt von 1919-24 als Professor an der Akademie der Künste verbunden. Während dieser Zeit kam es zu engen Kontakten mit den deutschen Expressionisten und gemeinsamen Ausstellungen in der Galerie von Herwarth Walden in Berlin. Kokoschka blieb ein Einzelgänger, dessen Expressionismus sich wesentlich in einer Kunst des Seelendramas konzentriert. Das »Zurück zum Gefühl« als Anliegen der neuen künstlerischen Richtung (Fechter) gerät bei ihm zur speziellen Form des psychologischen Ausdrucks und Beobachtung, zu einer »Malerei mit dem Skalpell«, wie seine Kritiker über Kokoschkas meisterhaft durchforschte Porträts sagten.
Nervöse Linienkunst und seelische Erregtheit in einem dramatisch festgehaltenen Augenblick kennzeichnen auch seine Lithographie des ›Abendmahls‹, das zuletzt veröffentlichte Blatt aus dem Passionszyklus. Christus und die Jünger sitzen an einem räumlich undefinierten Versammlungsort als dichte Gruppe um einen runden Tisch. Auch Künstler wie Dix oder Nolde wählten statt der traditionellen langgestreckten die runde Form der Abendmahlstafel. Christus in der Mitte hat die Augen exstatisch aufgeschlagen und die Linke zum bedeutungsschweren Gestus erhoben: »Es ist einer unter Euch, der mich verraten wird.« Dieser Moment ist dargestellt und bannt trotz der flüchtig skizzierenden Linienführung starken Ausdruck auf Gesichter und bewegte Haltung der Jünger. Nur Judas wendet sich nach vorn ab und zählt seine Silberlinge. Das Zerwühlte der feinen und breiten Kreidestriche wird bei Kokoschka durch runde Formen

gemildert, im Hintergrund schließen sich die Linien wie ein dunkles Gewebe zusammen und schaffen Tiefe ohne Perspektive. Dies erinnert an die Zeichentechnik Rembrandts, dessen ›Gastmahl des Claudius Civilis‹ Kokoschka als Vorbild gedient haben könnte.

A. H.

98b

98c
Oskar Kokoschka (1886-1980)
Christus am Ölberg 1916

Lithographie, Blatt 1 aus dem Zyklus ›Passion‹ in: ›Der Bildermann‹, Nr. 7, 5. Juli 1916, S. 6; 26,7x31,5 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. IB/Z 2°Bil 19 1916
Literatur: Wingler/Welz Nr. 78; vgl. ferner Kat. Nr. 98b.

Das erste Blatt der Passionsfolge Kokoschkas wurde von der Beischrift im ›Bildermann‹ irrtümlich als ›Verkündigung‹ bezeichnet. In der Tat macht Kokoschkas Gethsemane-Szene einen versunkenen, fast ›romantischen‹ Eindruck, verstellt durch zarte, feinnervig fließende Linien und durch eine ausgewogene Verteilung der Figuren beruhigt. Die Geschichte von Christus am Ölberg, der in der Nacht vor dem Verrat voll Zweifel und höchster Bedrängnis zu Boden geworfen betet: »Vater, willst Du, so gehe dieser Kelch an mir vorüber; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe«, war in der religiösen Kunst seit Dürer Gegenstand der Gestaltung existentieller Verzweiflung. Auch Caspar setzte sich nicht weniger als zehnmal mit dem Thema Gethsemane als Grenzerfahrung des Menschseins im Leben Christi in expressiven, biblisch eindringlichen Darstellungen auseinander (vgl. Kat. Nr. 123, 125, 174). Kokoschka hingegen bleibt in seinem Eröffnungsblatt trotz mannigfaltiger, bewegt kurvender und retardierender Linienstruktur in der Interpretation der Szene still und verhalten. Hier wird am ehesten deutlich, was Hartlaub mit »müder, zerfasernder Psychologie« in Kokoschkas religiösen Bildern meinte. In seinem Buch ›Kunst und Religion‹ urteilte Hartlaub 1919: »Caspar lithographiert und malt die Passion weit herkömmlicher als ein Kokoschka oder Düllberg, dafür in einem gewissen Sinne gültiger und gesetzmäßiger.« Kokoschkas Blatt ist auf der linken Bildhälfte geöffnet, etwas zurückversetzt und doch geheimnisvoll beleuchtet, kniet dort Christus mit niedergeschlagenen Augen, die Hände in Ergebenheit geöffnet, und empfängt die Weisung des Engels, der in einer hellen Glorie über ihm schwebt. Weniger der Kelch, als das Buch und die Erfüllung der Schrift scheinen Elemente in Kokoschkas Darstellung zu sein. Rechts im Vordergrund, abseits von Christus vor einem Vorhang aus dunklen Strichen, angeblich ein aufgespanntes Fischernetz (Wingler/Welz), hocken zwei schlafende Jünger. Wieder, wie auch im ›Abendmahl‹, fällt der unbestimmte Raumeindruck auf, die Haltlosigkeit der Gegenstände und das Versinken der Körper. Ohne konstruktive Perspektive entsteht dennoch im Liniennetz hinter Christus eine unbestimmbare Tiefe.

A. H.

98c

98 d

98 d
Oskar Kokoschka (1886-1980)
Auferstehung 1916

Lithographie, Blatt 4 aus dem Zyklus ›Passion‹ in: ›Der Bildermann‹, Nr. 14, 20. Okt. 1916, S. 6; 27,7 x 35 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. IB/Z 2°Bil 19 1916
Literatur: Wingler/Welz Nr. 81; vgl. ferner Kat. Nr. 98 b

Die Blätter des Passionszyklus wurden in den Monatsheften des ›Bildermann‹ in unüblicher Reihenfolge veröffentlicht. Die ›Auferstehung‹, hier an vierter Stelle vor dem ›Judaskuß‹ und ›Abendmahl‹, wurde jedoch in einem Probeabzug der Hamburger Kunsthalle von Kokoschka eigenhändig als »Blatt 6« der Folge bezeichnet. Wieder zeigt sich, warum die Lithographie mit ihrer Möglichkeit zur gedrängten zeichnerischen Niederschrift das einzige und von Kokoschka ausschließlich bevorzugte Medium seiner Graphik ist. Im Mittelpunkt des querformatigen Blattes steigt Christus frontal und siegesgewiß inmitten eines Chaos dunkler, eruptiver Linien aus dem Grabe, wie es das Lukasevangelium beschreibt: in der Hand die Siegesfahne und mit der zum triumphalen Segensgestus erhobenen Rechten. Die Jünger im Halbrund vor ihm, wie Christus als nackte einfache Körper aus energischer breiter Kontur mit erregtem Duktus gegeben, stürzen angesichts der Erscheinung rücklings mit hochgerissenen Armen zu Boden oder verharren in jähem Erschrekken oder Entzücken. Um Christus herum verdichten sich die heftigen, diagonal und senkrecht gelegten Schraffuren, bis sie plötzlich abbrechen und sich die Erde oder ein Felsspalt in einem ausgesparten hellen Rund um die Gestalt des Auferstehenden auftut. Die kompositionelle Anlage der Auferstehungsszene entspricht den Vorbildern altdeutscher Meister. Während seit dem späteren 16. Jahrhundert und besonders im Barock meist der mit rauschendem Gewand gen Himmel auffahrende Christus gezeigt wird – Grünewalds Isenheimer Altar ist hier eine Zäsur – so steigt er vorher eher aus dem offenen Grab (Italien) oder steht schwebend beinahe unmittelbar über der Grabplatte, wie es die Kunst nördlich der Alpen dargestellt hat. An dieses ältere Vorbild lehnt sich Kokoschka an. Als direkte Vorlage könnte ihm Hans Multschers ›Auferstehung Christi‹ von 1437 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gedient haben. A. H.

99
Max Beckmann (1884-1950)
Kreuzabnahme 1918

Radierung; 30,3 x 25,5 cm
Bez. u. r.: »Beckmann«
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 1969:92 D
Literatur: K. Gallwitz in: Kat. Ausst. *Max Beckmann, Die Druckgraphik,* Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1962, Nr. 102; J. Meier-Graefe: »Gesichter Vorrede zu einer Mappe mit 19 Radierungen von Max Beckmann«, in: *Blick auf Beckmann-Dokumente und Vorträge,* München 1962, S. 50 ff.; Kat. Ausst. *Max Beckmann, Graphik zum 100. Geburtstag,* Esslingen 1984, S. 14.

Unter den Expressionisten ist Max Beckmann der literarische, vorrangig inhaltlich orientierte Maler, der mit kompliziert verschlüsselter Ikonographie auf seine beunruhigende Gegenwart reagiert, angefangen beim Ersten Weltkrieg bis hin zu Verfremdung und Emigration unter den Nationalsozialisten. Bereits mit seinen spätimpressionistischen, noch vor 1914 entstandenen Historienstücken knüpft er an die Tradition des erzählenden, moralisierenden Bildes an. Bis zum Lebensende ist sein Interesse die – allerdings schon seit 1918 – individuell erfundene Metapher, mit der er das Leben als närrisches oder unheilvolles Spektakel deuten will. Das Denken der Jahrhundertwende, ein Konglomerat aus christlichen, esotherischen und theosophischen Versatzstücken bleibt für ihn verbindlich.

Das 11. Blatt der im Piper-Verlag in München erschienenen Mappe ›Gesichter‹ greift das Motiv des im Jahr vorher entstandenen Gemäldes ›Kreuzabnahme‹ (New York, Museum of Modern Art) spiegelbildlich auf. Im Umfeld der nicht vollendeten Komposition ›Auferstehung‹ von 1916 angesiedelt, markiert die Darstellung die stilistische und philosophische Wende während des Krieges, die für den Künstler ausschlaggebend sein wird. Beckmann negiert die Formel des überlieferten Andachtsbildes, indem er dem Harmoniebedürfnis mit perspektivisch verzerrtem Bildraum und grotesk überdehntem, eckigem Figurenumriß begegnet. Hinweise auf Erlösung fehlen. Die Assistenzfiguren erstarren in ihren manierierten, zwangshaften Posen des Leidens. Der hagere, überdimensional die Bilddiagonalen verspannende Christus ist nur der Tote, dem man wie bei einem Gehenkten auf die Fußsohlen blickt. Materieller Tod und sinnloses Leiden: Das kreisrunde Gestirn begleitet die Ausweglosigkeit des Ereignisses. – Das an mittelalterlicher Bildstruktur orientierte Blatt spiegelt die Depression des Kriegsteilnehmers, der aufgrund der Geschehnisse die christliche Heilslehre bezweifelt und die pessimistische Lebensphilosophie Schopenhauers wählt. Das Gefühl des »schrecklichen Verlassen-

99

100

seins in der Unendlichkeit« wird Beckmann in der Folge zu Bildern führen, die eine gnostische, von negativen Schicksalsmächten beherrschte Welt beschreiben. C. ST.

100

Josef Eberz (1880-1942)

Madonna im Garten 1918

Farbige Kreidelithographie; 57 x 42 cm
Bez. u. r.: »J.E.18«
München, Staatliche Graphische Sammlung
Inv. Nr. 229060 D
Literatur: M. Fischer: *Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei,* München 1918; L. Zahn: *Josef Eberz,* München 1920; K. Weiß: »Zum Schicksal der christlichen Kunst, Josef Eberz« in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 219-227; J. Baum: »Josef Eberz, Neue kirchliche Arbeiten«, in: *Die christliche Kunst,* XXVII, 1930-31, S. 169ff.; E. Kammerer: »Der Kreuzweg von Freilassing von Josef Eberz«, in: *Die christliche Kunst,* XXX, 1933/34, S. 230ff.

Josef Eberz, 1880 in Limburg an der Lahn geboren und streng katholisch erzogen, wurde nach Studienjahren bei Stuck und Hölzel in München zu einem vielbeachteten religiösen Maler. Kaum ein einschlägiges Werk über zeitgenössische christliche Kunst läßt ihn, besonders während seiner Phase des »kubistischen religiösen Expressionismus« (Hartlaub), unerwähnt. Immer jedoch bleibt man sich über seine Einschätzung als religiöser Maler nicht recht schlüssig. Selbst seine Biographen zögern bei der Beschreibung seiner leicht ins Sentimentale weisenden Bilder in einer vorherrschend Rot-, Rotgelb- und Rosa-Farbigkeit mit kontrastierenden Grüntönen. Konrad Weiß bringt die Zweifel in seinem Urteil vom »Gefühlswählerischen in den Motiven« auf den Begriff, daß er die innere Überzeugungstreue eines Malers wie Karl Caspar nicht erreiche. In gewisser Hinsicht in München eine Konkurrenz zu Caspar auf dem Gebiet der religiösen Malerei, macht Eberz in den späten zwanziger und dreißiger Jahren eine erstaunliche Entwicklung hin zu monumentaler, hierarchisch strenger Wanddekoration durch. In diesen späteren Jahren bekam er zahlreiche Aufträge für Kirchenausstattungen in München, Freising und der weiteren Umgebung. Bekannt sind seine Glasfenster für die Frauenkirche von 1932 und seine Ausmalung von Sankt Rupertus in Freising.

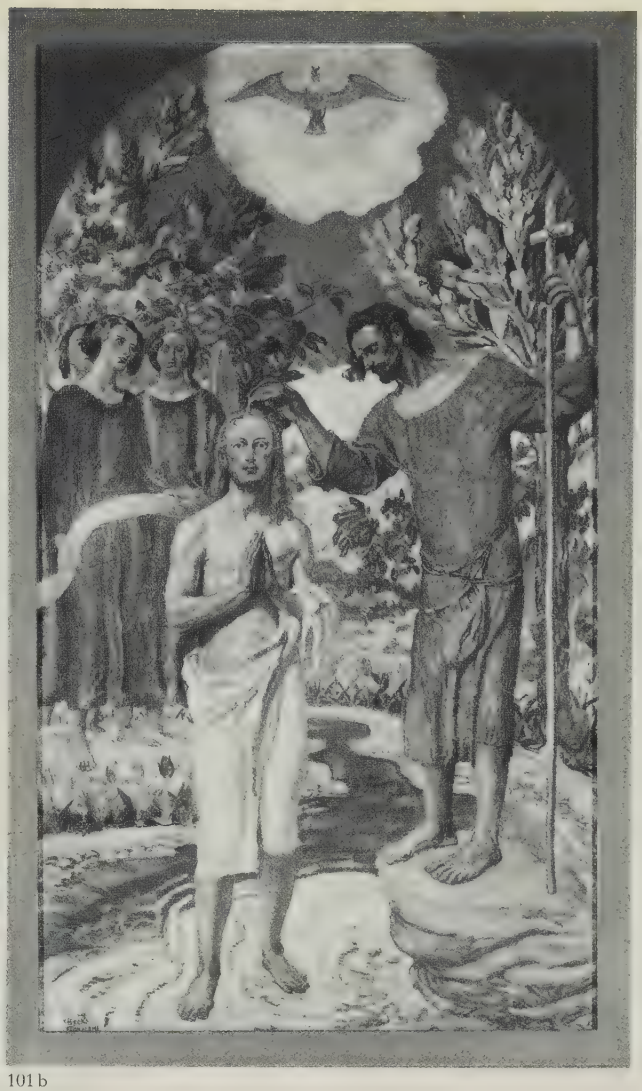
Neben der Passion bevorzugte Eberz das sonst von expressionistischen Künstlern selten aufgegriffene Thema der Muttergottes. Auch die Lithographie von 1918 – selbst in diesem Medium verzichtet Eberz nicht auf die Farbigkeit – zeigt eine stehende Madonnenfigur zwischen grünen palmenartigen Zweigen, die eine Hand um einen Lilienstengel, Zeichen der Jungfräulichkeit, gelegt, die andere Hand ruht auf ihrem offensichtlich schwangeren Leib. Ihre Gestalt wird durch die kubische Brechung des hellroten Gewands nur unwesentlich von expressionistischem Formengut berührt. Die Grundfigur und ihre Anmutungsqualität beruht wesentlich auf dem Vorbild altdeutscher Madonnen der Kölner oder Oberrheinischen Schule, auf die sich Eberz wiederholt berufen hat. Das flache reduzierte Oval des Gesichts erinnert an Caspars religiöse Figuren, gewinnt aber durch die melancholisch aufgeschlagenen Augen und den fein ausgeführten Nimbus einen ganz anderen Eindruck. A. H.

101 a

101 a
Carl Johann Becker-Gundahl (1856-1925)
Kreuzigung 1913
Öl auf Holz; Mitteltafel 207,5 x 172,5 cm, Flügel je 208 x 79 cm
Stuttgart, Staatsgalerie
Inv. Nr. 1245
Literatur: F. Wolter: »Karl Johann Becker-Gundahl«, in: *Die Christliche Kunst,* II, 1905/06, S. 173-177; W. Zils: »Carl Johann Becker-Gundahl, Zum 60. Geburtstag«, in: *ebenda,* XII, 1915/16, S. 240; D. Knöller: »Zum Gedächtnis des Malers Becker-Gundahl, gest. 16. Nov. 1925«, in: *ebenda,* XXII, 1925/26, S. 113-114; W. Weber: *Carl Johann Becker-Gundahl, Dem saarpfälzischen Maler zum Gedenken,* Museum der Stadt Homburg/Saar, 1957; H. Ludwig (Hrsg.): *Münchner Maler im 19. Jahrhundert,* 1981, Bd. 1, S. 174-177.

Carl Johann Becker-Gundahl, 1856 in kleinen Verhältnissen im pfälzischen Ballweiler geboren, seit 1876 Student an der Münchner Akademie bei Dietz und Löfftz, kam erst spät, als beinahe Fünfzigjähriger, zur religiösen Malerei. Er nahm den Umweg über eine sozialnaturalistische Arme-Leute-Malerei mit Themen wie ›Der Austrägerin Ende‹ oder das bescheidene ›Elternglück‹ und bevorzugte grau- oder brauntonigen Farbauftrag, der zwar »etwas stark nach Erd- und Stallgeruch« dufte, aber von »kerniger zielbewußter Hand« gemalt sei, wie seinen Bildern auf der ersten größeren Einzelausstellung 1906 in München bescheinigt wird.
Diese Ausstellung hatte ihm schließlich zum Durchbruch verholfen. In den entscheidenden Jahren vor Caspars Auftreten in München, ab etwa 1910, war Becker-Gundahl zu einem Protagonisten der religiösen Kunst in der bayerischen Hauptstadt geworden. 1910 wurde er zum Professor für Monumentalkunst ernannt, nachdem er zuvor vielbeachtete Wanddekorationen in der Münchner Sankt-Anna- und Maximilianskirche ausgeführt hatte. Becker-Gundahl war es auch, der kurz vor seinem Tode 1925 von Weihbischof Senger den umstrittenen Auftrag zur Ausmalung der Ostapsis des Bamberger Domes erhielt. Nach dem Tod von Becker-Gundahl hat Karl Caspar als sein Nachfolger nach eigenen Plänen die Ausmalung in den beiden folgenden Jahren fertiggestellt.
Der heutige Betrachter steht etwas hilflos vor Becker-Gundahls großer Kreuzigung. Verschärft drängt sich ein Eindruck auf, der schon 1925 anläßlich seines Nachrufs in der ihm anfänglich so wohlgewogenen Zeitschrift ›Die Christliche Kunst‹ formuliert wurde: »Mit dem Maler Becker-Gundahl ist ein Zwiespältiger ins Grab gesunken.« Monumentalität in Form und Anspruch und ein krasser, doch tendenziös überhöhter Realismus klaffen in diesem 1913 für die ›Große Deutsche Ausstellung‹ in Stuttgart fertiggestellten und dort gleich angekauften Bild weit auseinander und verbinden sich zu einem symbolisierenden Naturalismus, den der Betrachter mit der Seherfahrung der darauffolgenden Jahrzehnte nicht mehr unbefangen sieht.
Für die Kreuzigungstafel ist die hohe Form des Triptychons mit anspruchsvollen Reminiszenzen an große Vorbilder gewählt. Der weite flache Hintergrund mit hohem Horizont hinter dem Gekreuzigten, durch dessen düstere Wolken die beiden Altarflügel mit dem Mittelteil zu einem einheitlichen Bild zusammengebunden werden, erinnert an Grünewalds Isenheimer Altar. Die paarweise gruppierten Begleitfiguren mit betonter Vorderfigur, groß und nahegerückt in ein gepreßtes Hochformat zu beiden Seiten eingestellt, weisen zurück auf Dürers ›Vier Apostel‹ und auf die Seitentafeln von Bellinis großem Triptychon in der Frarikirche zu Venedig von 1488.
Gegenüber solchen Schemata tritt die Ausführung des Triptychons in denkbar größten Widerspruch. Es fällt schwer, in den Begleitfiguren mit den überhohen Frauengestalten – die Überhöhung vortäuschen sollen – biblische Gestalten wie Maria und Johannes und links Maria Magdalena zu erkennen.

Selbst die Kenntnis vorausgegangener Kreuzigungsdarstellungen Becker-Gundahls, in denen die bewegten Vierergruppen zu Seiten des Kreuzes offensichtlich nach Studien von Familienangehörigen gemalt wurden, hilft nicht viel weiter. Die große, grauhäarige Maria zeigt Züge der Mutter des Künstlers, der Mann neben Maria Magdalena ist höchstwahrscheinlich ein Selbstporträt. Er und auch Johannes tragen zudem merkwürdige Arzt- oder Malerkittel von grauweißer Farbe, die sich in Farbe und letzten Endes auch Form im geschnürten Gewand des Gekreuzigten wiederholen. Dieser nun, frontal mit ausgebreiteten Armen nur wenig über der Erde, eher vor dem Kreuz stehend als daran aufgehängt, versucht würdevolle Macht zu erheischen. Doch trotz der massiv eingesetzten Mittel der Bildhierarchie – vollkommen symmetrische Frontalität, extreme Horizontalität des hoch angesetzten Querbalkens – mangelt der Gestalt mit dem schweren, überbetonten Schädel jegliche Transzendenz. Letzten Endes steckt dahinter ein volkhafter Radikalismus, der sich seine Protagonisten sucht und in einem symbolträchtigen Naturalismus ihre scharfen Realismen aufzuheben versucht. So nimmt es nicht wunder, wenn man liest, Becker-Gundahl sei es in seiner Kunst darum gegangen, »den Menschen unter Belassung seiner Individualität zur symbolischen Gestalt zu erheben«, ein Erbe, das er seinem Schüler Oskar Martin-Amorbach, Favorit der offiziellen deutschen Kunst der dreißiger Jahre und Schöpfer blonder Sämänner und säugender Mütter im Kornfeld, weitergegeben habe. Im Kapitel »Die Kunst auf dem Weg zur völkischen Repräsentation« in Bruno Krolls ›Kunst der Gegenwart‹ von 1937 wird der Einfluß Becker-Gundahls auf seine Münchner Schüler Martin-Amorbach und Hermann Kaspar, Schöpfer der Mosaiken im Kongreßsaal des Deutschen Museums und der Fresken der Berliner Reichskanzlei, in diesem Sinne beschrieben. Becker-Gundahl selbst dürfte diese Weiterverwendung seiner Kunst eher befremdet haben. A. H.



101 b

101 b
Carl Johann Becker-Gundahl
(1856-1925)
Taufe Christi, ca. 1915
Öl auf Holz; 400 x 250 cm
München-Solln, Pfarrkirche
Literatur: vgl. Kat. Nr. 101 a

Im Altarbild der neuerbauten Kirche zu Solln mit der ›Taufe Christi‹ tritt uns ein scheinbar anderer Becker-Gundahl entgegen. Auf schmalem Hochformat leuchtet eine liebliche, überraschend farbige Landschaft, in der das Blau des Himmels und des Flusses, das Grün der blumigen Wiese, die Farbigkeit der blühenden Büsche im Hintergrund und das Bunt der Engelsgruppe als festliche Umgebung für den blondgelockten Christus zusammenwirken, der halb entkleidet vorn im Wasser steht. Wieder ist sein Gesicht frontal auf den Betrachter gerichtet, die Hände vor der Brust gefaltet, steht seine Figur in Korrespondenz mit der Glorie des Heiligen Geistes über ihm und gibt dem Bild eine hierarchische Achse. Links neben ihm am Ufer kniet Johannes der Täufer mit grauem Rock und dunklem Haar, in der demutsvollen Hingabe an seine Tätigkeit gleichsam ein Gegenbild zur Lichtgestalt von Christus. Komposition und Szenerie erinnern trotz der sehr bunten Farbigkeit an altitalienische Vorbilder wie die Taufdarstellungen des Giovanni Bellini, doch wird gerade innerhalb der traditionellen Hülle die Widersprüchlichkeit einer Neuauflage solcher Malerei offensichtlich. Modernität verrät sich hier in einer gewollten Naivität der Farben und Formen, in der Stilisierung, die die Figuren groß und einfach herausheben will und die zu der altmeisterlichen Art der Ausführung mit vielen sorgfältig grundierten Malschichten und Lasuren und einer kleinteiligen Naturbeobachtung in ein gewisses Mißverhältnis tritt. Die Biedermeierlichkeit der Interpretation und der Realismus der Köpfe, zu der die emaillehafte Malweise nicht recht passen will, findet sich zur gleichen Zeit in den zahlreichen Bildern seines religiösen Malerkollegen Mattäus Schiestl. Mit der Anstrengung einer »starken, einfachen Form«, die in der ›Taufe Christi‹ durch die Lebensgröße der Figuren massiv auf den Betrachter wirkt, übertrifft Becker-Gundahl Schiestl jedoch in Intention und formalem Einsatz.

102

102
Adolf Schinnerer (1876-1949)
Der verlorene Sohn 1926

Öl auf Leinwand; 106x130 cm
Bez. u. r.: »Schinnerer 26«
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Inv. Nr. 9611
Literatur: Kat. Ausst. *Adolf Schinnerer 1876-1949,* Erlangen, 1976/77

Die künstlerischen Wege der Generationsgenossen Adolf Schinnerer und Karl Caspar kreuzten sich wiederholt. Beide hatten an der Münchner Akademie studiert und wirkten dort später lange Jahre als Professoren. Schinnerer, in erster Linie Graphiker, wurde 1912 Mitglied der ein Jahr zuvor von Caspar, Kubin, Schiele und anderen gegründeten Künstlervereinigung ›Sema‹, war mit ihnen zusammen einer der Mitbegründer der ›Münchner Neuen Secession‹ von 1913 und trat 1918 der ›Mappe‹ bei, einem u. a. von Caspar, Beeh, Kubin und Kirchner getragenen Künstlerkreis zur Herausgabe graphischer Mappen. Als Caspar 1921 seinen langjährigen Vorsitz bei der ›Münchner Neuen Secession‹ abgab, wurde Schinnerer sein Nachfolger. Von 1923 bis 1947 lehrte er als Professor an der Akademie. Zwar wurden auch seine Bilder als entartet verfemt, doch wurde er nie seines Amtes enthoben.

Im Gegensatz zu Schinnerers feinliniger Graphik wirkt sein ›Verlorener Sohn‹ grobschlächtig ins Bild gesetzt, was wohl nicht nur mit der charakteristischen malerischen Vereinfachung der an der Akademie geduldeten nachimpressionistischen Moderne zu tun hat. Das Bild trug zunächst den Titel ›Heimkehr‹, und in der Tat weist nichts auf eine religiöse Szene hin. Zwar arbeitet auch das biblische Gleichnis vom sündigen und reuigen Menschen und seiner Wiederannahme durch die Liebe Gottes mit dem menschlichen Grundverhältnis zwischen Vater und Sohn. Schinnerer profaniert jedoch das schlichte Grundmotiv zu einer Armeleuteszene durch den stumpfen, groben Farbauftrag und die Hinzufügung der Mutter, die ihrem Mann bei dem bescheidenem Mahl im kargen Zimmer gegenübersitzt. Dennoch deutet die Spannung zwischen dem vom Tisch aufgesprungenen Vater und dem barfüßig, mit gesenktem Kopf in der Tür stehendem Sohn an, daß es sich um die biblische Szene handelt. In der Komposition wird das Bedeutsame dadurch anschaulich, daß der Betrachter zusammen mit dem erregt im halben Rückenprofil gegebenen Vater dem reuig verharrenden Sohn entgegenblickt.

Bemerkenswert ist, daß Schinnerer aus der Geschichte des Verlorenen Sohnes den Moment der Heimkehr ausgewählt hat. Die Begegnung zwischen Vater und Sohn wurde erst bei Rembrandt zu einem wichtigen Einzelthema und gewann in der Moderne eine neue Aktualität. Während noch Slevogt die Heimkehr des Sohnes mit seinem Prasserleben und Elend in der Fremde in einem Triptychon vereinigte (Kat. Nr. 73), nehmen sich spätere Künstler wie Rohlfs (Kat. Nr. 91) das Thema der gütigen Wiederaufnahme einer verlorenen Sohnesgeneration vor, in deren Umfeld auch der Vater-Sohn-Konflikt des Absalom-Motivs gehört, das u. a. von Weisgerber (Kat. Nr. 85) und Kirchner (Kat. Nr. 93 a, 93 b) gestaltet wurde.

VII. Blauer Reiter
Kat. Nr. 103-108

103
Wassily Kandinsky (1866-1944)
Endgültiger Entwurf für den Umschlag des Almanachs ›Der Blaue Reiter‹ 1911

Tuschpinsel und Aquarell über Pause und Bleistift; 27,9x21,9 cm
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Literatur: *Der Blaue Reiter,* hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von K. Lankheit, München 1965, 1979 (3. Auflage); H. K. Roethel: *Kandinsky, Das graphische Werk,* Köln 1970, S. 282-283 (Farbtafel und Abb. 57); Kat. Ausst. *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914,* hrsg. von A. Zweite, München 1982, S. 419 (Abb.).

Der im Mai 1912 veröffentlichte Almanach ›Der Blaue Reiter‹ gilt heute als die bedeutendste Programmschrift zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Kandinsky und Marc zusammengestellt, enthielt er Beiträge und Abbildungen aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen und historischen Epochen. Es ging dabei nicht, wie oft fälschlich angenommen wird, um eine neue Künstlergemeinschaft – so hat es nie eine Künstlergruppe ›Der Blaue Reiter‹ gegeben –, sondern um die Verbreitung der für die Herausgeber, Kandinsky und Marc, wichtigsten künstlerischen Tendenzen der Gegenwart. Kandinsky formulierte es später folgendermaßen: »Kein Propagieren einer bestimmten, exklusiven ›Richtung‹, sondern das Nebeneinanderstellen von verschiedensten Erscheinungen in der neuen Kunst auf internationaler Basis.«

Der endgültige Umschlagentwurf – auf Wunsch des Verlegers Reinhard Piper wurde für den Druck noch das Wort ›Almanach‹ entfernt – vermittelt eindringlich das gedankliche Grundkonzept, das sich für Kandinsky und Marc mit dem Almanach verband. Titel und Umschlag sind geschickt so gewählt, daß wohl beinahe jeder damit etwas Geheimnisvoll-Märchenhaftes, nicht an der platten Wirklichkeit Orientiertes verbindet. Die Begriffe ›Blau‹ und ›Reiter‹ sowie deren bildnerische Umsetzung durch Kandinsky legen Assoziationen nahe, die in einem spirituellen, quasi religiösen Bereich angesiedelt sind: Mittelalterliche Rittertugenden, christliche Reiterfiguren, die Farbe Blau als Symbol des Himmels aber auch romantischer Sehnsuchtsvorstellungen klingen hier an, und der Betrachter scheint aufgefordert, der damit verknüpften Zielsetzung einer allgemeinen geistigen Erneuerung Folge zu leisten.

C. SCH.-H.

104
Wassily Kandinsky (1866-1944)
Allerheiligenbild I um 1911
Öl auf Pappe; 50x64,5 cm
Bez. u. l.: »K« (K im Dreieck)
Auf der Rückseite eigenhändig: »Kandinsky«
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Inv. Nr. GMS 71
Literatur: R. C. Washton-Long: *Kandinsky,* New York 1980, S. 92, Abb. 84; H. K. Roethel und J. K. Benjamin: *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde,* Band I, 1900-1915, München 1982, S. 75, Abb. 84; R. Gollek: *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München,* Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie, München 1982, S. 331, Abb. 130.

Von dem Allerheiligen-Thema existieren verschiedene Fassungen, in denen die einzelnen Motive konstant bleiben, allerdings mehr oder weniger deutlich erkennbar sind. Immer wiederkehrende Figuren sind u. a.: Posaune blasende Engel im oberen Bildteil, verschiedene, meist nicht eindeutig identifizierbare Heilige, darunter stets eine Reiterfigur, ein Bildzeichen, das auch in anderen Zusammenhängen bei Kandinsky immer wieder auftaucht (vgl. Kat. Nrn. 103, 105).

104

103

Das vorliegende Bild scheint auf die Hinterglasfassung des Themas (›Allerheiligen I, 1911, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) zurückzugehen: verschiedene der dort vergleichsweise streng gegenständlich gefaßten und wohl auch bedingt durch die Technik deutlich konturierten Motive kehren hier in stärker abstrahierten, ineinander verschwimmenden Formen wieder (u. a. der Posaune blasende Engel oben links, das Boot mit Heiligen, darunter links die Figur des Heiligen Georg).
Die Tendenz zur Abstraktion führt zu einer inhaltlichen Verlagerung des angesprochenen Themas: Ist im Hinterglasbild die volkstümliche, anekdotisch-erzählerische Auffassung bestimmend, die dem Betrachter den christlichen Inhalt in naiv-kindlicher Form zu vermitteln sucht, wird in der vorliegenden Fassung der Inhalt in eher intuitiv greifbare Bereiche verschoben. Durch die Verbindung der gegenständlichen und ungegenständlichen Motive zu einer fast abstrakten Flächenfigur verliert das inhaltliche Moment an Eindeutigkeit und wird bewußt in eine allgemein spirituelle Sphäre übertragen, die den Betrachter nicht mehr einseitig festlegt. C. SCH.-H.

105

105
Wassily Kandinsky (1866-1944)
Improvisation 12 (Reiter)
1910 *Farbtafel 23*
Öl auf Leinwand; 97x106,5 cm
Bez. u. l.: »Kandinsky/1910«
München, Staatsgalerie moderner Kunst
Inv. Nr. 11249
Literatur: Kat. *Neue Pinakothek und Staatsgalerie moderner Kunst, Französische Meister des 19. Jahrhunderts, Kunst des 20. Jahrhunderts,* Ausgestellte Werke 1, München 1966, S. 50 (mit Literatur); H. K. Roethel und J. K. Benjamin: *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde,* Band 1, 1900-1915, München 1982, S. 332 und 340 (Farbabb.; mit Literatur).

Ab 1909 begann Kandinsky, sich mehr und mehr von der abbildenden Wiedergabe zu entfernen und Natur- wie auch Gefühlseindrücke assoziativ in ungegenständliche Figurationen zu übersetzen. In seiner programmatischen Schrift ›Über das Geistige in der Kunst‹ (1912, 9. Auflage Bern 1970, S. 142) unterscheidet er diese insgesamt »symphonische Kompositionen« benannten Bildentwürfe auf Grund ihrer verschiedenen Ursprünge in drei Kategorien:
»1. Direkter Eindruck von der ›äußeren Natur‹, welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich *›Impressionen‹*;
2. hauptsächlich ungewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der ›inneren Natur‹. Diese Art nenne ich *›Improvisationen‹*;
3. auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Diese Art Bilder nenne ich *›Komposition‹*. Hier spielt die Vernunft, das Bewußte, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben.«

Obwohl Kandinsky alle drei Ausdrucksformen wesentlich waren, läßt sich doch eine deutliche hierarchische Abfolge nicht leugnen. Unser Bild – Kandinsky hatte es übrigens mit Marc gegen dessen Gemälde ›Der Traum‹ von 1912 getauscht – ist demnach der zweite Gruppe zuzurechnen, also jenem Typus, der aus einem unmittelbaren Gefühl mehr oder weniger spontan entsteht. Wenngleich das gegenständliche Motiv noch erkennbar ist, werden jedoch bereits Abstrahierungstendenzen spürbar wie auch die Absicht, Pferd und Reiter in die rhythmische Bewegung der Gesamtkomposition einzubinden. Gegenständliche und ungegenständliche Elemente sind gleichwertig zu einer abstrakten Bildfigur verbunden, in der die leuchtenden Farben und das schwingende Lineament zum eigentlichen Ausdrucksträger werden. Das gegenständliche, romantisch-märchenhafte Motiv gibt dabei lediglich noch die inhaltliche Richtung an: in der Ikonographie Kandinskys wie auch des ›Blauen Reiters‹ aus unterschiedlichen Traditionen entstanden, deutet es Adel, Reinheit und Ursprünglichkeit aber auch Sehnsucht und Freiheitsdrang an.

C. SCH.-H.

106
Wassily Kandinsky (1866-1944)
Träumerische Improvisation 1913
Öl auf Leinwand; 130x130 cm
Bez. u. l.: »Kandinsky 1913«
München, Staatsgalerie moderner Kunst
Inv. Nr. 14091
Literatur: Kat. *Neue Pinakothek und Staatsgalerie moderner Kunst, Französische Meister des 19. Jahrhunderts, Kunst des 20. Jahrhunderts,* Ausgestellte Werke 1, München 1966, S. 50 (mit Literatur), Nachtrag zum Katalog, München 1967, S. 7 (mit Literatur); H. K. Roethel und J. K. Benjamin: *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde,* Band 1, 1900-1915, München 1982, S. 476 und 487 (Farbabb. mit Literatur).

Im Vergleich zu ›Improvisation 12‹ (Kat. Nr. 105, zur Bedeutung des Begriffs ›Improvisation‹ bei Kandinsky s. dort) sind die gegenständlichen Reminiszenzen hier vollkommen zugunsten einer durchgehend ungegenständlichen Bildfiguration aufgegeben. Der Abstraktionsvorgang schließt nicht nur erkennbare Motive, sondern auch eindeutig beschreibbare Einzelformen aus, d. h. es sind keine geometrisch fest umrissenen Formationen wie Kreise, Dreiecke oder Ellipsen erkennbar. Vielmehr sind die Formen in einem Bereich angesiedelt, der sich verbal nur in Annäherungswerten fassen läßt und in dem noch Entwicklungsmöglichkeiten enthalten sind. Dem trägt auch das Adjektiv ›träumerisch‹ im Titel des Bildes Rechnung, das die Bedeutung der ›Improvisation‹ als einer wesentlich aus dem Unbewußten gesteuerten Bildform nochmals akzentuiert.
Parallel zu Entwicklungen im Bereich der zeitgenössischen Musik, insbesondere der Arnold Schönbergs, bildet Kandinsky freie Improvisationen, deren Entstehung und Form vom Künstler allerdings präzise festgelegt wird. So gibt es z. B. zu diesem Bild eine Aquarellstudie und eine verwandte Skizze, in denen das Thema bis in Details vorgebildet ist.
Die scheinbar willkürliche Ansammlung und Verteilung der verschiedenen Farbformen erweist sich als durchdachte Komposition, von der kein Teil entfernt werden könnte, ohne die Harmonie des Gesamtgefüges zu zerstören. So bilden z. T. die Einzelformen eine annähernd ovale Kompositionsform, die trotz der Unregelmäßigkeit der einzelnen Teile zu keiner Seite hin überge-

wichtig wird: Mit der blauen Form unten links korrespondieren die blauen und roten Elemente oben rechts, und die schwarzen, das Oval unten rechts begrenzenden Linien werden durch die roten und orangefarbenen Partien oben links ausbalanciert. Dabei bewegen sich alle erkennbaren Bildformen optisch nicht auf einer Ebene, sondern scheinen in unterschiedlichen Tiefen zu schwimmen, die sich dem Auge nur einfühlend vermitteln, nicht in meßbaren Distanzen faßbar sind.

Kandinsky beeinflußte mit solchen Kompositionen nachhaltig den abstrakten Expressionismus der frühen fünfziger Jahre; allerdings beharrt er noch deutlich auf dem Bild als festumschriebener Fläche. Trotz aller Freiheiten im formalen Bereich bleibt für Kandinsky die Komposition auf das Bildviereck bezogen, ist nicht über dessen Grenzen hinaus fortführbar zu denken und entspricht damit noch der traditionellen Vorstellung des Bildes als Blick durch ein Fenster – bezogen allerdings auf den abstrakten Bereich. C. SCH.-H.

107

106

107
Franz Marc (1880-1916)
Tirol 1914
Öl auf Leinwand; 135,7×144,5 cm
Bez. auf der Rückseite: »Tirol Fz.Marc«
München, Staatsgalerie moderner Kunst
Inv. Nr. 10973
Literatur: F. S. Levine: *The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York 1979, S. 130ff. (mit Abb.); Kat. Ausst. *Franz Marc 1880-1916*, München 1980, Kat. Nr. 50, S. 178-179 (mit Literatur); Kat. Ausst. *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrh.*, hrsg. von W. Schmied, Berlin 1980, S. 172 (Farbabb.).

Das Bild wurde bereits 1913 auf dem ersten deutschen Herbstsalon in Berlin ausgestellt, dann jedoch von Marc zurückgezogen und nochmals übermalt. Die nachträglichen Korrekturen betreffen insbesondere den mittleren Bereich, in dem der Künstler eine Madonna auf der Mondsichel einfügte, deren Mantelkonturen schützend die Häuser des Bergdorfs überfangen.

Durch diese Änderung gab Marc der Darstellung eine neue, wohl unter dem Eindruck des beginnenden Ersten Weltkrieges entstandene Interpretation. War das Bild zunächst nur durch eine negative Weltsicht ge-

prägt – die in Diagonalen aufeinander zulaufenden aggressiven Bergformen sowie der verdorrte stürzende Baum im Vordergrund vermitteln den Eindruck einer unentrinnbaren Naturkatastrophe, der alles unterliegt –, kommt durch das christliche Bildmotiv ein deutliches Hoffnungszeichen hinzu.
Einerseits kann die Muttergottes als Schutzmantelmadonna gedeutet werden, die das Dorf vor der alles vernichtenden Naturgewalt bewahrt. Dieser eher volkstümlichen Auffassung steht andererseits die Interpretation als ›Apokalyptisches Weib‹ gegenüber, die F. S. Levine schlüssig begründet hat (a. a. O. S. 130ff.). Dieses Motiv ist als Hinweis auf eine erhoffte Wiedergeburt der Menschheit nach dem Untergang der negativen, verdorbenen Gegenwart zu deuten und entspricht damit Marcs Definition des Krieges als ›Katharsis‹, als Reinigungsprozeß. ›Tirol‹ wird zur Metapher des Krieges, der sich bildnerisch in dem physischen Zusammenbruch der Natur artikuliert, überhöht durch die im Bild des ›Apokalyptischen Weibes‹ gemeinte zukünftige Neugeburt einer von allem Negativen befreiten Welt.
Formal belegt ›Tirol‹ Marcs Auseinandersetzung mit den orphistischen Farb- und Formzerlegungen Delaunays und den futuristischen Bewegungsexperimenten insbesondere Umberto Boccionis. Beide Ansätze haben für ihn allerdings keinen formalästhetischen Eigenwert, sondern dienen ihm als Mittel zur spirituellen Überhöhung seiner Komposition. C. SCH.-H.

108

108
Franz Marc (1880-1916)
Kämpfende Formen 1914 *Farbtafel 24*

Öl auf Leinwand; 91 x 131,5 cm
Bez. u. l.: »M«
München, Staatsgalerie moderner Kunst
Inv. Nr. 10972
Literatur: F. S. Levine: *The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as German Expressionism,* New York 1979, S. 157ff. (mit Abb.); Kat. Ausst. *Franz Marc 1880-1916,* München 1980, Kat. Nr. 49, S. 177-179 (mit Literatur).

In der kurzen Zeit seit Marcs Übersiedlung von Sindelsdorf nach Ried April 1914 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 1. August entstanden vier Bilder, die ein Grundthema variieren: ›Heitere Formen‹, ›Spielende Formen‹, ›Zerbrochene Formen‹. Sie zeigen Marcs Entwicklung zum fast abstrakten Künstler, die einzelnen Formen erinnern nur noch vage an gegenständlich greifbare und beschreibbare Motive. So scheint in ›Kämpfende Formen‹ Lebendiges primär im organischen Gegeneinander der Formen angedeutet zu sein, die in einem dramatischen Zweikampf aufeinanderprallen. In Zusammenhang mit Marcs Farbsymbolik und allgemein seiner Interpretation einer möglichen Rettung der Welt durch eine Vorherrschaft geistiger Werte läßt sich dieser Gegensatz als Auseinandersetzung der Kräfte des Geistigen (rote Form) mit denen des Materiellen (schwarze Figuration) begreifen, wobei das Zurückweichen der dunklen Form bereits den möglichen Ausgang des Kampfes erkennen läßt.
Marcs Entwicklung zu diesen weitgehend abstrakten Kompositionen ist deutlich weltanschaulich motiviert und kann als Resultat zunehmender Enttäuschung über die Unmoral der ihn umgebenden Welt, die er schließlich auch auf die Tierwelt ausgebreitet glaubte, verstanden werden. Seine anfängliche Identifikation des Tieres mit Werten wie Reinheit und Ursprünglichkeit änderte sich, da er auch am Tier »so viel gefühlswidriges und häßliches [entdeckte], so daß meine Darstellung instinktiv [...] immer schematischer, abstrakter wurde. Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir mit jedem Jahr mehr häßliche, gefühlswidrige Seiten, bis mir erst jetzt plötzlich die Häßlichkeit der Natur, ihre Unreinheit voll zum Bewußtsein kam [...] Hauptsache ist mein Gefühl, mein Gewissen [...] Mein Gewissen sagt mir, daß ich vor der Natur (im weitesten Sinn) vollkommen richtig und zwingend fühle; und wenn ich nur von meinem Lebensgefühl ausgehe, sie mich nicht mehr angeht und berührt wie die Kulissen eines Theaters [...]« (Franz Marc: *Briefe aus dem Feld,* Berlin 1940, S. 63/64). Deutlicher könnte es nicht formuliert sein, daß für Marc Natur jetzt keine faktische Gegebenheit mehr ist, sondern ein im Medium der Reflexion (als reiner Empfindung) zu erahnende Ursprünglichkeit. Und anders als bei Kandinsky entsteht Abstraktion, wie sie sich in ›Kämpfende Formen‹ zeigt, aus der Einsicht in die prinzipielle Schlechtigkeit der Welt, d. h. aus dem Gefühl eines Mangels kommt Marc zu den als reiner geglaubten, weil noch nicht gegenständlich festgelegten Formationen, die auf eine zukünftige Welt projiziert sind. C. SCH.-H.

Daten zu Karl Caspar

1879 Karl Caspar wird am 13. März als erstes von acht Kindern in Friedrichshafen.
1886 Besuch der Volksschule in Langenargen.
1888 Besuch der Lateinschule in Heidenheim. Erwirbt das ›Einjährige‹. Abschluß der Oberrealschule, Student der Kunstschule in Stuttgart.
1897 Ludwig Herterich wird Caspars Lehrer.
1900 Besuch der Akademie in München.
1902 Rückkehr nach Stuttgart. 1903 Caspar wird Schüler von Robert Haug.
1904 Erster kirchlicher Auftrag. Mitglied des Stuttgarter Künstlerbundes.
1905 Ausmalung des Chorbogens der Kirche von Heudorf. Erste Ausst. in der ›Secession‹ in München. Erste Auslandsreise nach Paris.
1906 Rom-Preis der Akademie. Abgang von der Akademie. Mitglied des Deutschen Künstlerbundes. Dritter Preis auf der Ausstellung ›Deutsche Kunst‹ in Köln.
1907 Mehrmonatige Italienreise. Hochzeit mit Maria Filser. Umzug nach München.
1908 Rückkehr von München nach Balingen. Beginn der Ausmalung Kirche in Binsdorf. Übersiedlung nach Gottlieben. Teilnahme an der ›Großen Kunstausstellung‹ in Dresden.
1909 Rückkehr nach Balingen. Glasfenster für die Kirche von Boll. Umzug nach München.
1910 Fresken am Haus von Prof. B. Schäfer in Beuron. Erster Ankauf durch eine öffentliche Sammlung. Ausst. u. a. München: Secession, Darmstadt: Deutscher Künstlerbund.
1911 Zweite Italienreise. Deckengemälde für die Kirche in Maselheim. Gründungsmitglied der ›SEMA‹. Altargemälde für die Kirche von Boll. Ausstellungen u. a. in München: Secession u. Thannhauser, Köln: Kunstverein, Bremen.
1912 Mitgliedschaft im Verein bildender Künstler ›Secession‹. Ausst. u. a. Köln: Intern. Kunstausstellung ›Sonderbund‹, Mannheim: Kunsthalle, Zürich: Kunsthalle, Hamburg: Kunstverein, Barmen: Ruhmeshalle.
1913 Villa-Romana-Preis des Deutschen Künstlerbundes. Goldene Medaille auf der ›XI. Internationalen Kunstausstellung‹ in München. Ausst. u. a. Frankfurt: Kunsthandlung Schames, Bremen: Kunsthalle, Magdeburg: Kunstverein, Berlin: ›Große Berliner Kunstausstellung‹.
1914 Aufenthalt in Florenz. Gründungsmitglied der ›Münchener Neuen Secession‹. Ausst. u. a. Berlin: Galerie F. Gurlitt, Stettin: Kunsthaus.
1915 Wahl in den Gesamtvorstand des ›Deutschen Künstlerbundes‹. Ausst. u. a. Stuttgart: Kunstverein, Frankfurt: Kunsthandlung Schames, Leipzig: Kunstverein.
1916 Ausst. u. a. Hannover: Kestner-Gesellschaft, Berlin: Berliner Secession, Dresden, Stuttgart ›Württembergische Kunst 1891-1916‹.
1917 Geburt des einzigen Kindes des Ehepaares Caspar. Verleihung des Titels »Königlich bayerischer Professor der bildenden Künste«. Ausst. u. a. München: Thannhauser, Frankfurt: Zürich: ›Deutsche Malerei des 19. und 20. Jh.‹, Stuttgart: ›25 Jahre schwäbische Kunst‹.
1918 Gründungsmitglied der Künstlervereinigung ›Mappe‹. Ausst. u. a. Basel: ›Neuere Münchner Malerei‹, Mannheim, Dresden, Göteborg, Stockholm: ›Neue religiöse Kunst‹.
1919 Vorsitzender der ›Münchner Neuen Secession‹. Ausst. u. a. Bern: Kunsthalle, Stuttgart: Kunsthaus Schaller, Dresden: Kunstverein, Leipzig: Kunstverein, Göteborg: ›Neue Deutsche Kunst‹, Darmstadt: ›Kunst des Jahres‹.
1920 Ausst. u. a. Bonn: ›Christliches Motiv im künstlerischen Zeitgewand‹, Würzburg: Darmstadt: ›Deutscher Expressionismus‹.
1921 Ausst. u. a. Lübeck: Museum.
1922 Ruf an die Akademien von Stuttgart und München, Entkleidung für München. Ausst. u. a. Düsseldorf: ›Große Kunstausstellung‹, München: Galerie Caspari, Venedig: XIII. Biennale, Stockholm: ›Deutsche Kunst‹.
1923 Ausst. u. a. Rom: ›Internationale Kunstausstellung‹.
1924 Mitglied des Organisationskommitees der XIV. Biennale in Venedig. Dritte Italienreise. Ausst. u. a. Venedig: Biennale, München: ›Deutsche Malerei in den letzten 50 Jahren‹, Stuttgart: ›Neue Deutsche Kunst‹, Ulm: Museum.
1925 Ausst. u. a. Berlin: Akademie der Künste, Würzburg: Kunstverein, Pittsburgh: ›24. Internationale Kunstausstellung‹.
1926 Caspar erhält den Auftrag, Skizzen für Bamberger Dom zu entwerfen. Ausst. u. a. Wien: ›Jahrhundertschau deutscher Malerei‹, Tokio: ›Deutsche Malerei‹, Philadelphia und St. Louis: ›24. Internationale Kunstausstellung‹, Dresden.
1927 Beginn der Arbeiten im Bamberger Dom. Ausstellungen u. a. Darmstadt Neue Kunst, Hamburg Europäische Kunst der Gegenwart, Buenos Aires Ausstellung deutscher Kunst, Berlin Preußische Akademie der Künste.
1928 Mitglied des Vorstandes des Deutschen Künstlerbundes. Ausst. u. a. Venedig: XVI. Biennale, Düsseldorf: ›Deutsche Kunst 1928‹, Nürnberg: ›Deutsche Kunst der Gegenwart‹, Karlsruhe.
1929 Erwerbung eines Landhauses in Brannenburg. Ausst. u. a. Paris: ›Peintres-Graveures allemands‹, Hamburg: Kunstverein, Osnabrück: Kunstverein, Stuttgart: Kunsthaus Schaller, Ulm: Museum, München: Kunstverein.
1930 Ehrenmedaille des Reichs-Innenministeriums. Ausst. u. a. Stockholm: ›Deutsche Kunstausstellung‹, Basel: ›Münchner Kunst der Gegenwart‹, Wien: ›Deutsche Kunst der Gegenwart‹.
1931 Reise in die Schweiz. Auftrag für ein Tympanonmosaik in der Kirche von Cannstatt. Ausst. u. a. Belgrad, Zagreb, Nürnberg.
1932 Preis auf der ›Internationalen Ausstellung moderner christlicher Kunst‹ in Padua. Ausst. u. a. Oslo, Göteborg, Kopenhagen.
1933 Als einziger des Akademiekollegiums unterzeichnet Caspar den Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann nicht. Ausst. Magdeburg und Hannover: Deutscher Künstlerbund.
1934 Entwurf für Glasfenster des Augsburger Domes wird abgelehnt. Pflichtmitgliedschaft in der Reichskulturkammer.
1935 Weigerung, eine Schmähschrift gegen die ›Moderne Kunst‹ zu unterzeichnen.
1936 Für die Kirche in Cannstatt entsteht ein zweites Mosaik. Ausst. Hamburg: ›Malerei und Plastik in Deutschland.
1937 Als einziger in München lebender Künstler und Akademieprofessor auf der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ angeprangert. Letzte Ausst.: Stuttgart: Kunsthaus Schaller. Versetzung in den vorzeitigen Ruhestand. Glasfenster für Sankt Martin in Kaiserslautern. Hermann Kaspar wird defakto Karl Caspars Nachfolger.
1938 Körperlicher Zusammenbruch
1939 Umzug von München nach Brannenburg. Letzte Reise nach Italien.
1940 Keine Bezugscheine für Malmaterial, Zeichnungen.
1944 Wohnung in München wird ausgebombt. Verlust von Skizzen. 1945 Caspar hofft auf Neubeginn. Ausst. Augsburg: ›Malerei der Gegenwart I‹.
1947 Ehrenvorsitzender der ›Neue Gruppe‹. Ausst. u. a. München: 1. Ausstellung ›Neue Gruppe‹, Mainz: ›Neue deutsche Kunst‹, Basel: ›Bayerische Kunst der Gegenwart‹, Baden-Baden: ›Deutsche Kunst der Gegenwart‹, Essen: ›Große Kunstausstellung‹, München: ›Zeitgenössische christliche Kunst‹.
1948 Gründungsmitglied der ›Bayerischen Akademie der Schönen Künste‹, Ausst. u. a. Venedig: XXIV Biennale, Köln: ›Internationale Ausstellung christlicher Kunst der Gegenwart‹, München: ›Im Zeichen des Kreuzes‹.
1949 Ehrenmitglied der ›Akademie der bildenden Künste‹. Letzte größere Auslandsreise in die Schweiz. Ausst. u. a. München: ›Kunstschaffen in Deutschland‹, Akademie der bildenden Künste: ›Ausstellung der 70jährigen‹, Zürich: ›Deutsche Kunst der Gegenwart‹, Hamburg: ›Kirchliche Kunst‹, Ravensburg und Freiburg: ›Christliche Kunst der Gegenwart‹.
1950 Gründungsmitglied des Deutschen Künstlerbundes in Berlin. Ausst. u. a. Hagen: Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Trier: Simeon-Stift, Saulgau, Stuttgart: Kunstverein, Rom: Ausstellung zum Heiligen Jahr, Recklinghausen: ›Deutsche und französische Kunst der Gegenwart‹.
1951 Beendigung der Lehrtätigkeit. Ausst. u. a. Berlin: ›Deutschen Künstlerbund‹, Stuttgart: Württembergische Staatsgalerie, Erlangen: Orangerie der Universität, Essen: ›Christliche Themen in der Malerei der Gegenwart‹, Kiel: ›Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts‹.
1952 Erhält als erster Bildender Künstler das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Erster Preisträger des Oberschwäbischen Kunstpreises. Ausst. u. a. Bamberg: Hannover: Kunstverein, Rottenburg: ›100 Jahre kirchliche Malerei in Schwaben‹.
1953 Mosaik für die Domkrypta in München wird abgelehnt. Ausst. u. a. Neu-Delhi, Karachi: Zürich, London.
1954 Ausst. u. a. Wien: ›Internationale Ausstellung moderner christlicher Kunst‹, Kairo und Alexandria: ›Deutsche Kunst‹, Recklinghausen, Eindhoven, Amsterdam: ›Deutsche Kunst nach 45‹, Darmstadt: Kunstmuseum.
1955 Mitglied der ›Akademie der Künste‹ in Westberlin. Ausst. u. a. Düsseldorf: Rheinische Secession, Reutlingen: Spendhaus, Mönchen-Gladbach, Bochum, Oberhausen und Münster: ›Karl Casper und Maria Caspar-Filser‹.
1956 Tod am 21. September. Ausst. u. a. Rom: ›Arte liturgica in Germania‹, Salzburg: Internationale Ausstellung kirchlicher Kunst der Gegenwart‹, Saulgau und München: ›Gedächtnisausstellung‹, später Schaffhausen.

Karl-Heinz Meißner

Karl Caspar – Maler der Hoffnung

Leben und Werk

Im folgenden wird das besondere Augenmerk auf Caspars Entwicklung von 1879 bis zum Zeitpunkt seiner endgültigen Übersiedlung nach München im Jahre 1909 gelegt. Zum einen geschieht dies, weil in den ersten dreißig Jahren bereits alle wichtigen, im späteren Leben und Werk bedeutsamen Dispositionen formuliert und getroffen sind, zum anderen, um einen Zusammenhang mit dem vorgegebenen Ausstellungsthema zu wahren. Daran schließt sich eine Skizze der letzten 47 Jahre im Leben des Künstlers an, wobei nur mehr die wichtigsten Ereignisse Berücksichtigung finden. Hier können und sollen die Bilder für sich sprechen. Dabei ist wichtig zu wissen, daß Caspar zu seinen Bildern nie Erklärungen gegeben hat. Er war der Meinung, daß es das Prinzip von Bildern sei, etwas nur sinnlich Erfaßbares auszudrücken. Es sollte noch erwähnt werden, daß Caspars Lebenswerk nicht nur aus religiösen Ölgemälden besteht. Es umfaßt neben einer Vielzahl von Zeichnungen und Druckgraphiken auch eine Reihe von Porträts, Landschaften und Figurenbildern.

Um Karl Caspars Hinwendung zur christlichen Kunst zureichend verstehen zu können, ist die Kenntnis ihrer Vorgeschichte notwendig. Seit ungefähr 1870 ist in der christlichen Kunst neues Leben erkennbar. Die Künstler nehmen Abschied vom Pathos und der Theatralik der Historien- und Kostümbilder. Sie versuchen wieder einfacher und wahrhaftiger zu werden. Man sucht nach dem charakteristischen Ausdruck. Wie dieser allgemeinen Forderung entsprochen werden kann, wird sehr unterschiedlich beantwortet. Die eine Gruppe, deren Bilder in Ausstellungen und Museen zu finden sind, versucht die Formelemente der Zeit – Realismus und Freilichtmalerei – mit dem aktualisierten Inhalt der Bibel zu verbinden. Zwangsläufig sind die christlichen Bilder dieser Richtung konfessionell nicht mehr gebunden. Auch meiden sie jede Art von ›Verklärung‹. Als entscheidend wird vielmehr die Stellung zur Natur angesehen. Diese Art der Malerei fällt auf Seiten der Katholischen Kirche unter das Verdikt des ›Secessionismus‹ und wird kategorisch abgelehnt. Die ›Schule von Beuron‹ versteht sich als Antipode hierzu. Sie will mit ihren Abstraktionen auf der Grundlage früherer Stilelemente den Geist über den Boden der als gemein empfundenen Wirklichkeit emporheben. Alles, was an die ›materielle‹, das heißt die unverklärte und unerlöste Wirklichkeit erinnert, soll vermieden werden.

Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Positionen schwankt und laviert die große Mehrzahl der sich mit christlicher Kunst beschäftigenden Künstler. Sind die Arbeiten für Ausstellungen bestimmt und wird man von der Kritik den ›Modernen‹ zugerechnet, gewinnt die erstgenannte Position Bedeutung. Liegt allerdings das Gewicht mehr auf kirchlicher, katholischer Seite, gewinnt zwangsläufig die ›Beuroner‹ Position an Wichtigkeit, da die Auftraggeberin Kirche gemäß den Vorschriften des Tridentinischen Konzils und den Ausführungsbestimmungen von Papst Urban VIII. (*Die kirchliche Kunst,* München 1903), die eingereichten Arbeiten beurteilt und vergibt. Als Hauptziel für ein solch kirchliches Kunstwerk wird die Hinführung der Gläubigen zu »Andacht und Frömmigkeit« genannt, was fast immer mit »Erbauung« gleichgesetzt wird. Es wird ausdrücklich verboten etwas darzustellen, »was in irgendeiner Weise den Glauben gefährden« könnte. Hinsichtlich des »Charakters« der Bildwerke wird vor allem auf die »Tradition, auch was die Art der Darstellung anlangt«, hingewiesen. »Gerne sollte der katholische Künstler seine Willkür der Pietät gegen Althergebrachtes in der Kirche unterordnen, da gerade hierin ein Hauptmerkmal der Katholicität zu erkennen ist. Ebenso soll an den kirchlichen Bildwerken

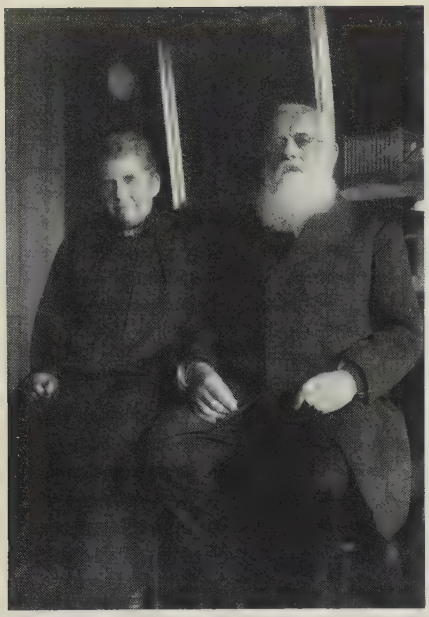


Abb. 1 *Die Eltern Karl Caspars in Biberach:* Bertha Anna Maria und Karl Caspar sen., um 1910

nur Würdiges und Erhabenes erscheinen.« Auch sollen die Künstler bei ihren Darstellungen mit dem Hinweis auf die Tradition, keineswegs auf technische Vollkommenheit verzichten.

Im Gegensatz zur Ausstellungskunst wird einzig diese im kirchlichen Dienst stehende Kunst vom Klerus als Fortsetzung der christlichen Meisterwerke früherer Kunstepochen gesehen. Diese Bewertung wird wiederum von der Kritik und auch den liberalen Künstlern vehement in Zweifel gezogen.

Vor diesem Hintergrund versucht Karl Caspar in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Katholik eine Erneuerung der christlichen Kunst als Einzelgänger. Auf seinem Weg steht ihm der Dichter, Schriftsteller und Kunstkritiker Konrad Weiß gleichbedeutend zur Seite (vgl. hierzu den Beitrag von Friedhelm Kemp und Karl Neuwirth, S. 313 ff.). In den Jahren 1907 bis 1940 entwickeln sie gemeinsam ihre Vorstellungen. Wichtigstes Ziel ist, in der Gegenwart den geistigen und künstlerischen Anschluß an die Zeit zu gewinnen und diese nach Möglichkeit auf der Ebene der anerkannten Gleichberechtigung mit anderen Überzeugungen mitzugestalten. Innerhalb des kirchlichen Bereichs wird dies nicht geduldet. Caspars Versuch, eine zeitgenössische Bildwelt aus den kulturgeschichtlichen und antropologischen Voraussetzungen des Christentums im 20. Jahrhundert noch einmal neu zu entwickeln, bleibt ohne nachhaltige Auswirkungen.

Kindheit und Schulzeit bis 1895

Karl Caspar kommt am 13. März 1879 in Friedrichshafen am Bodensee zur Welt. Er ist das erste von acht Kindern des damaligen Hauptzollamtsassistenten Karl Caspar (1848-1939) und dessen Ehefrau Bertha Anna Maria, geb. Held (1856-1943) (Abb. 1). Er wird nach katholischem Ritus auf die Vornamen Karl und Joseph getauft.

In den kommenden sechzehn Jahren wächst Karl mit seinen drei Brüdern und vier Schwestern von seinen Eltern allzeit umsorgt auf. Die Familie besitzt weder Reichtum noch Einfluß. Nennenswertes oder gar Außergewöhnliches läßt sich über diese oberschwäbische Beamtenfamilie nicht berichten. Bedingt durch den Beruf des Vaters bei der Zollbehörde ziehen die Caspars häufiger um, leben aber immer in den gleichen kleinen Landstädtchen im Süden bzw. Westen des damaligen Königreichs Württemberg. Friedrichshafen und Langenargen am Bodensee, wo Karl die Volksschule besuchte, dann Heidenheim, wo er Schüler der Latein- und später der Oberrealschule ist, sind die Stationen.

Die Caspars sind in ihren Vorstellungen wie auch in ihrer Gefühls- und Gedankenwelt weit entfernt von den neuen Ideen und Ansichten, die in den Zentren des Reiches gegen Ende des 19. Jahrhunderts heftig diskutiert werden. Auch fehlt ihnen sowohl die Anschauung von übermäßigem Glanz als auch von furchtbarem Elend. Fest in die Gedankenwelt des einfachen katholischen Bürgertums verwurzelt, bleiben bei ihnen religiös motivierte Wertvorstellungen und Moralbegriffe ebenso erhalten, wie Traditionen respektiert und weitervermittelt werden. Die Regeln von Kirche und Staat bilden die anerkannten Richtpunkte für ihr Leben.

In dieser Umgebung ist der Wunsch der Mutter, die ihren Erstgeborenen als Theologen sehen will, nichts Ungewöhnliches. In höchstem Maß unvorstellbar hingegen ist das bereits in einem Schülerbogen Karls 1893 festgehaltene Berufsziel: Kunstmaler. Trotz erheblichen Widerstandes von Seiten seiner Eltern, insbesondere seiner Mutter, hält Karl Caspar unbeirrt an seinem Ziel fest.

Studienjahre in Stuttgart bis 1900

Im Sommersemester 1896 ist Caspar als Student an der königlich württembergischen Kunstschule in Stuttgart eingeschrieben. Sein erster Lehrer in der Zeichenklasse ist Jakob Grünenwald (1822-1896). Die Wahl Stuttgarts als Studienort geschieht nicht aus künstlerischen Überlegungen. Ausschlaggebend ist allein

1

Brief von Ludwig Herterich an die Mutter von Karl Caspar vom 23. November 1897
[...] Es freut mich auf Ihre Anfrage hin, Ihnen Angenehmes mitteilen zu können und Sie geehrte Frau wenigstens von der Hauptsorge zu befreien, Ihr Sohn hat sehr viel Talent und bei dem gleichen Fleiß wie jetzt, wird er auch etwas tüchtiges erreichen. Das ist ja richtig, ein Künstler muß lange studieren bis er etwas ist und wie Sie sehr richtig bemerken, gehört auch Glück dazu um etwas zu erreichen. Doch sollten Sie sich nicht allzuviel Sorgen um ihn machen, daß er diesen Beruf, der ihn glücklich macht, erwählt hat. Für die Jahre, die er an der Kunstschule studiert, erhält er jährlich 300.– bis 350.– Mark, später noch mehr und wenn er nur etwas weiter ist, dann kann er sich auch mit Illustrieren nebenbei etwas verdienen. Da ich mich sehr für ihn interessiere und alle Hoffnung in seine Weiterentwicklung setzte, so werde ich selbstverständlich alles tun, um sein Vorwärtsschreiten möglichst zu fördern. [...]

2

Brief von Karl Caspar an Maria Filser vom 29. September 1901
[...] Der moderne koloristische Impressionismus [...] hat für mich auch viele Reize, und doch möchte ich etwas ganz anderes. Wenn ich immer wieder die Alten und auch Boecklin, der von ihnen ausgegangen ist, ansehe, so kommt mir die jetzige Malerei so leer vor, so nichtssagend. Nur ein paar schöne, reiche

die Tatsache, daß nur dort für den württembergischen Staatsangehörigen Caspar die Möglichkeit besteht, bereits während der Grundausbildung in den Genuß von Stipendien zu gelangen. Außerdem sind dort die Gelegenheiten, mit dem Elternhaus in Verbindung zu bleiben, am ehesten gegeben. Die Kunstschule genießt allgemein keinen besonderen Ruf und gilt als rückständig. Bereits im ersten Semester wird ihm deshalb geraten, doch möglichst umgehend an die Münchner Akademie überzuwechseln. Dies scheitert jedoch vorerst an unzureichenden Geldmitteln. Von seiner Erziehung her ist die Existenzsicherung für ihn von besonderer Wichtigkeit. Geradezu einer Beschwörung kommt jedoch die immer wieder gemachte Äußerung gleich: Um des Geldes willen nie Kompromisse einzugehen, die seinem eigenen künstlerischen Gefühl zuwider laufen. Daß dieser Vorsatz trotz zahlreicher Verlockungen und mit einigen Abstrichen während der Ausbildung verwirklicht werden konnte, ist nicht zuletzt dem Umstand zuzuschreiben, daß er Maria Filser (1878-1968), eine Freundin aus den Kindertagen in Heidenheim, wiedertrifft. Sie studiert ebenfalls an der Stuttgarter Kunstschule bei Friedrich von Keller (1840-1914). Fast zehn Jahre später wird sie seine Ehefrau werden. In einer überaus glücklichen Malerehe verbindet beide die Kunst, in der sich jeder frei entfalten und gegenseitig steigern konnte.

1897 ereignen sich an der Stuttgarter Kunstschule unvorhersehbare Änderungen. Als Nachfolger Grünenwalds, der unerwartet stirbt, wird von den fortschrittlichen Kräften Ludwig Herterich (1856-1932) (Abb. 2), der zusammen mit Franz Stuck (1863-1928) und Hugo Freiherr von Habermann (1849-1929) das künstlerische Fundament der Münchener Künstlervereinigung ›Secession‹ bildet, nach Stuttgart berufen, um dort endlich auch der Freilichtmalerei zum Durchbruch zu verhelfen. Er führt sogleich eine vollkommen neue Künstlerausbildung ein. In den Anfangsklassen läßt er die Schüler nicht mehr wie sonst üblich nach Gipsmodellen arbeiten, sondern jeweils nur Einzelheiten der Physiognomie, wie Nasen, Ohren oder Mund zeichnen. Die praktischen Übungen werden ergänzt mit Vorträgen von Wissenschaftlern, z. B. über Funktion und Aufbau der Sinnesorgane. Diese ungenialische, in rein handwerklicher Sicht und in Bezug auf allgemeine Kenntnisvermittlung moderner Wissenschaften sehr effiziente Ausbildung stellt Caspar das Instrumentarium an praktischem Können und theoretischem Wissen für seine Arbeit zur Verfügung, wofür er seinem Lehrer zeitlebens dankbar ist. In rein künstlerischer Sicht hat Herterich, dessen »Leben die Sisyphusarbeit erfüllte, die Freilichtmalerei in das Monumentale zu steigern« (J. Baum, 1919) wohl nur für das Frühwerk Caspars Anregungen geben können (Dokument 1).

Abwechslung in die des öfteren als eintönig empfundenen Tage und Wochen an der Kunstschule bringen die Exkursionen in den Semesterferien nach München. Dort besucht Caspar die Ausstellungen im Glaspalast und immer wieder die Schackgalerie. Die Maler der ›Secession‹ wie Stuck, Uhde, Habermann, Slevogt und Zügel erregen sein Interesse, während er sich über die ›Künstlergenossenschaft‹ und deren Mitglieder mit Ausnahme von Lenbach und Klinger nicht begeistert äußert. Nach einem Besuch in der Schackgalerie schreibt er am 6. August 1898 an Maria Filser: »Alles ist so frisch und echt und gesund und deutsch und ursprünglich und vor allem graphisch. Man atmet froh auf, nach dem vielen Zeug, das man in den Ausstellungen gesehen, wo so vieles gemacht und verlogen und frech und blasiert ist.« Im selben Brief stellt er gleichsam eine Rangordnung der für ihn bedeutsamsten Künstler auf: »Feuerbach verehre ich, Klinger bewundere ich und Thoma und Schwind hab ich gern, aber Boecklin lieb ich und bewundere ich und verehr ich und hab ihn gern. Er kann alles: Er malt die Luft, das Wasser, die Erde, alles großartig, den Zorn, die Lust und Freude, die Trauer, die Wut, die Wehmut und Sehnsucht, den furchtbaren Schmerz und die Ausgelassenheit und die trostlose Verlassenheit, das Weinen und Lachen und das Lieben. Ja, er kann es!«

Nach dem Münchenbesuch vom Jahre 1898 entsteht Caspars erstes Bild mit christlichem Inhalt. Fast ein halbes Jahr arbeitet er an der Bleistiftzeichnung

Abb. 2 *Ludwig Herterich,* Caspars Lehrer an den Akademien von Stuttgart und München, Aufnahme um 1900

Farbakkorde. Ich möchte Kompositionen malen können, Figuren mit Ausdruck, leidende und sich freuende, aber ich kann mir gar nicht denken, wie man dies auf die gegenwärtige Art zu malen machen könnte. Aber wenn ich dann wieder ins Freie komme, so hat die Wirkung des Lichts, die zitternden Farbtöne etwas ganz berückendes für mich und ich kann nicht asketisch dürftig und vorsichtig zu malen anfangen. Vielleicht ist dies die Lösung: Im Freien immer frisch Studien machen, ohne viel Quälerei und Gedanken und die Bilder aber dann wohl überlegt und ausgedacht, in sich reif ausgetragen, mit Benutzung der einzelnen Skizzen zu Hause, im Atelier auf die Leinwand bringen. Ich denke ein Bild, sogar eine Landschaft, kann man gar nie direkt vor der Natur fertig malen, man muß immer übersetzen. [...]

3

Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max vom 11. Dezember 1900

[...] Ich habe nun Gottfried Kellers »Grüner Heinrich« gelesen. Es ist sehr schön geschrieben; es behandelt eigentlich seine eigene Lebensgeschichte. Viele menschliche, religiöse, künstlerische Fragen werden eigenartig und interessant besprochen, nicht aufdringlich, in der Entwicklung der ganzen Erzählung. Bei so manchem mußte ich an mich selber denken; sagte mir, wie sonderbar, das hast du ja auch schon gedacht, hier siehst du's geschrieben! – In den religiösen Bemerkungen hat er einen oppositionellen, nicht gerade »christ-katholischen« Standpunkt. Ich habe mir auch über Manches Gedanken gemacht und konnte nicht alles widerlegen. [...]

Abb. 3 *Kreuzigung*, Bleistiftzeichnung, 193 x 118 cm, Privatbesitz

›Kreuzigung‹, für die er bei der Ausstellung der Schülerarbeiten an der Kunstschule 1899 eine Prämie erhält (Abb. 3).

Caspar ist nicht nur den modernen Tendenzen der deutschen und ausländischen Malerei gegenüber aufgeschlossen, wie sie sich damals auf den großen Ausstellungen in Stuttgart und München präsentieren, auch den alten Meistern, besonders den Malern der italienischen Frührenaissance, gilt seine ausdrückliche Bewunderung. Damals bereits sieht Caspar einen direkten Zusammenhang zwischen großer Kunst und christlicher Religion. So schreibt er am 4. Juli 1899 seinem Theologie studierenden Bruder Max: »Feuerbach sagt einmal, er könne sich keinen größeren Gegensatz denken, als Wissenschaft und Kunst. Diese baut auf und vereinigt, während jene zerstört und zerlegt. Ich glaube doch, daß sich der Geist der großen neuen Kunst mit dem Geist des Christentums vereinigen läßt. Wie, bin ich mir allerdings noch nicht im Klaren, besonders wenn ich an Boecklin, Goethe und die griechische Antike denke.« Den zeitgenössischen Versuchen christlicher Kunst, den »leeren, hohlen, theatralischen und oft süßen Heiligenbildern« (Brief an Max vom 8. März 1899), die zwar den Vorschriften der Kirche entsprechen und »bei uns leider so oft zu finden sind«, gilt ebenso wie den christlichen Bildern in Ausstellungen, deren einzige Legitimation der Sinnenkitzel in religiöser Verbrämung ist, seine ganze künstlerische Verachtung.

Studienjahre in München bis 1902

Im Wintersemester 1900/01 wechselt Caspar von Stuttgart an die Akademie nach München. Herterich, der 1899 Stuttgart verlassen hat, da er sich nicht eingewöhnen konnte und wollte, wird erneut sein Lehrer. Jedoch stellt sich schon bald bei Caspar Unzufriedenheit ein. »Man kann nicht ruhig intensiv studieren. Und nach meiner Meinung ist es nötig mit Ruhe ganz konzentriert zu arbeiten, unter Anstrengung aller Nervenstränge; aber es ist nicht nötig, daß man dabei Sprünge macht und körperliche Kraftanstrengungen, daß man geifert und schnaubt. So möchte es Herterich«, schreibt er in einem Brief vom 3. November 1900 an seinen Bruder Max. Um diesen Übungen im »Schmieren« zu entkommen, von denen er zwar anerkennt, daß man durch sie in ein »frisches und gesundes Malen« hineinkommt, die ihm aber halt doch nur »lustig, rassig und leidenschaftlich« erscheinen, flüchtet er in die Stille der Alten Pinakothek und beginnt dort zu kopieren. »Täglich gehen mir neue Schönheiten auf im Genuß der großen Alten! Man meint oft, sie hätten mit Gold, mit Licht gemalt, nicht mit körperlicher Farbe. Zum Beispiel einige van Dyck, auch ein paar Rubens, ganz besonders aber ein kleines Madonnenbild von Tizian, dies ist schön zum Verrücktwerden, malerisch genommen« berichtet er am 11. 12. 1900 an Max.

Zu Beginn seines Aufenthaltes in München fühlt sich Caspar nicht sehr wohl. »Wenn du in einer Stadt wie München bist, siehst du erst so recht deine eigene Unbedeutendheit«, meint er im Brief vom 11. Dezember 1900 an Max. »Gerade das eigentliche Münchner Leben ist's, was mir nicht sehr gefällt, das barocke, rassige, oft so leere. Es ist zum großen Teil eben doch nur Mache. Man schimpft viel über das spießige Stuttgart, und doch ist es mir sympathischer als München, es ist entschieden nobler und ruhiger, allerdings auch langweiliger«, schreibt er am 3. November 1900 an seinen Bruder.

Im Laufe des Jahres 1901 entdeckt Caspar, daß die Akademie in München und sein Lehrer Herterich ihm nicht das vermitteln können, wonach es ihn drängt. Er beschließt, nach Stuttgart zurückzukehren. In einem Brief vom 29. September 1901 an Maria Filser skizziert er sein künstlerisches Wollen (Dokument 2). Die hier erstmals formulierte Einsicht, die Figurenmalerei mit den aus der Natur gewonnenen farbigen Eindrücken zu verbinden und in malerische Form zu übersetzen, wird ihn zeitlebens ebenso beschäftigen wie der Gegensatz zwischen Sinn, Geist und Natur.

Am 11. Dezember 1900 schreibt Karl Caspar seinem Bruder Max (Dokument 3), daß er nun Gottfried Kellers Roman ›Der Grüne Heinrich‹ gelesen habe – einer der zahlreichen und in Bezug auf seine eigene Sicht der Kunst und Religion

4

Brief von Karl Caspar an Maria Filser vom 25. November 1904

[...] ich bin gegenwärtig so gar nicht zufrieden mit meinem künstlerischen Leben. Mir ist, als warte ich immer auf etwas Neues, auf etwas wodurch ich größer, freier werde. – Vorhin war wieder Haug da. Er war ganz nett, aber es war doch ein großer Fehler von mir, trotz der pekuniären Vorteile, daß ich zu ihm ging. Er versteht mich nicht und versteht es nicht einen frisch und frei zu machen, im Gegenteil, ich bin nachher jedesmal schlecht aufgelegt. Er geht gar nie von der Hauptsache aus, der Idee und dem Ausdruck der Idee aus, immer nur von angenehmen Licht und Farbenspiel [...] Und ich möchte große Sachen machen, es wäre mir vorerst auch gleich, wenn sie auch nicht in jeder Beziehung gut wären, sie bräuchten noch garnicht so durchgearbeitet sein, aber einen großen Zug müßten sie alle haben; aber es ist mir unmöglich bei Haug so zu arbeiten. Er bleibt wie eine Klette an einem Fehler hängen, kommt dutzendemale darauf zurück und sieht schließlich fast nichts anderes mehr. Auf das was ihm nicht paßt, geht er nicht ein. Nun das verlange ich auch nicht, nur braucht er nicht so zu tun, wie wenn es damit noch nichts wäre.

Wenn ich Leberechts Kunst mit meiner vergleiche, so macht er alles fertig. Jede kleine Zeichnung wird bildlich abgerundet. Bei mir – da ist alles unfertig. Auch die größeren ausgeführten Landschaften sieht Haug eben als Studien ›aus denen ich noch etwas machen solle‹. Er meint damit werde ich nachher Erfolg haben. Aber ich will nicht, ich will nur malen, was mich befriedigt, ich will ganz frei sein. Daß ich's nicht bin, drückt mich oft. Dieser scheußliche Gedanke ans Verdienen und damit verbunden die Konzessionen, die man dabei machen muß. Ich will einfach nicht! [...]

bedeutsamen Leseeeindrücke des jungen Caspar. Wie aus späteren Äußerungen klar hervorgeht, hat sich Caspar etwa zur gleichen Zeit eingehend mit den Gedanken der Reformkatholiken auseinandergesetzt, jener Gruppe gebildeter Katholiken, die im Monat seines Wegzugs aus München dort den ›Katholischen Reformverein‹ gründen. Hermann Schell (1850-1906), der damals wohl meistdiskutierte katholische Theologe, verkündete im gleichen Jahr auf der ›Reformversammlung gebildeter Katholiken‹, die in München in der Gaststätte ›Isarlust‹ tagt, seine Thesen. Sie bilden die Grundlage für die bis heute aktuelle Diskussion über die Möglichkeiten eines Katholiken, den Anschluß an die kulturelle Gegenwart zu halten und trotzdem seinem Glauben treu zu bleiben. Schnell erklärte mit stolzem Selbstbewußtsein den »Katholizismus als Prinzip des Fortschritts«. Dabei beschränkte er sich nicht auf die bloße Abwehr der Angriffe von außen, sondern forderte zugleich eine ernste, gewissenhafte Selbstkritik mit dem Ziel der Öffnung der eigenen Positionen zur Diskussion mit Kunst und Wissenschaft. Caspar sieht in diesen Gedanken die einzig praktikable Lösung, aus dem seiner Meinung nach von den Katholiken selbstverschuldeten gesellschaftlichen und kulturellen ›Getto‹ auszubrechen und wieder Anschluß an die allgemeine Kulturentwicklung zu finden. Er besitzt keine Berührungsängste mit Andersdenkenden, da er seine gesamte Oberschulzeit in einer rein protestantischen Umgebung zugebracht hat. Aus eigener Erfahrung während seiner Studienzeit in Stuttgart und München, wo religiöse, vor allem aber katholische Überzeugungen als überholt abqualifiziert wurden, weiß er, daß nicht Abgrenzung, sondern nur Wettbewerb die Anerkennung und Respektierung der eigenen Vorstellungen bewirken. Im besonderen Fall der bildenden Kunst gibt seiner Überzeugung nach nur die künstlerische Auseinandersetzung mit den Zeitgenossen Aufschluß über Wert und Unwert einer Leistung. Vorschriften, von welcher Seite auch immer, wie und was mit einem Kunstwerk dargestellt werden kann und darf, wird er sich immer widersetzen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch, daß seine Einsichten zur Kunst wie zur Religion, die für seinen späteren Lebensweg prägend sind, in München erstmals formuliert werden.

Studienjahre in Stuttgart bis 1906 – Erste Kirchenaufträge

Wieder nach Stuttgart zurückgekehrt, wird Caspar im Jahre 1902 Schüler von Gustav Igler (1842-1908). Eigentlich wollte er zu Leopold Graf Kalckreuth (1842-1928), dem damals modernsten Lehrer an der Akademie, aber seine Klasse war bereits überfüllt. Von ihm hatte sich Caspar auch eine kräftige Unterstützung auf dem schwierigen Weg zur beruflichen Selbständigkeit erhofft. Nach sieben Jahren Studium wird sein Drang nach Unabhängigkeit immer stärker. Nach einer Rede seines Bischofs in Stuttgart 1902 schöpft er Hoffnung für eine eigene Zukunft. Bischof Keppler sagte: »In aller Offenheit gestehen wir es ein, daß auch uns an unserer heutigen christlichen und kirchlichen Kunst manches unvollkommen und reformbedürftig erscheint. [...] Die heutige kirchliche Durchschnittsmalerei und Bildnerei ermangelt so oft der Beseelung von innen heraus; sie krankt an einer schwindsüchtigen Flauheit, Abgelebtheit, Abgestandenheit.« Sich jedoch nun mit der Hoffnung auf kirchliche Aufträge als selbständiger Künstler irgendwo niederzulassen, scheitert unter anderem auch wieder an dem selbstgewählten Motto: Dem Publikum keine Konzessionen (Dokument 4). Aus diesem Grund hat er häufig Probleme mit seinem Lehrer, der von ihm »fertigere« Bilder verlangt. Trotzdem bietet die Akademie vorerst noch eine Reihe nicht zu verachtender Vorzüge wie kostenloses Atelier, Stipendien sowie hin und wieder Aufträge, die von Professoren vermittelt werden. Während einer heftigen künstlerischen Auseinandersetzung verläßt Caspar seinen Lehrer Igler und wechselt zu Robert Haug (1857-1922), einem Maler, der als Schilderer des Volks- und Soldatenlebens der deutschen Befreiungskriege bekannt geworden ist (Abb. 4). Haug vermittelt seinem Schüler auch sehr bald einige Kopieraufträge, unter anderem für den König von Württemberg. Neben diesen Möglichkeiten zum Geldverdienen bemüht sich Caspar nun auch selbständig um Auftraggeber. So

Abb. 4 *Robert Haug,* Caspars Lehrer an der Akademie in Stuttgart, Aufnahme um 1900

5

Brief von Karl Caspar an Maria Filser vom 22. November 1904
[...] Herr Stadtpfarrer hat mir nun (verschiedene) Stationen geschickt. Die Stationen von Feuerstein sind auch hier (Stuttgart) miserabel und dabei wird allenthalben ein Lobeshymnus über sie angestimmt. Sie sind süßlich, weichlich, flach, unbedeutend, unpersönlich, überhaupt die ganze schreckliche Kunst unserer Zeit! Ich habe so eine Ahnung, als ob mir die Sache nicht so glatt gehen werde. Die Leute, vor allem die Maßgebenden, wollen nichts Neues, Persönliches. Aber ich bin vorerst noch sehr kampfeslustig und hoffe nie Konzessionen zu machen, ich will immer ein freier Künstler sein, nur dann kann ich froh sein in meinem Beruf.

6

Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max vom 28. Januar 1903
[...] In jeder Kulturentwicklung gibt es Auswüchse und wird es immer geben, aber deshalb darf man doch nicht die ganze Entwicklung aufhalten, beseitigen wollen! Aus gärendem Most wird Wein, hintertreibe ich die Gärung so verdirbt das Ganze. [...] Meine Ansicht ist die: Ja es gibt Faules, Krankes und viel Unwertes in unserer heutigen Kunst; ja es gibt Verrücktes in ihr, Anarchisten, Nihilisten der Kunst, ja es gibt wohl auch einzelne Gauner, die sie zu ihren Zwecken ausbeuten, aber damit muß doch nicht die ganze Kunst nichtsnutzig sein! Der Naturalismus ist schon halb überwunden, aber er war notwendig, der Impressionismus, das Freilicht, wird verarbeitet und wird sehr bald eine weniger wichtige Stellung einnehmen. Doch die Kunst schreitet fort! Wir können, wir müssen noch viel weiter kommen, aber wenn wir auf die 1. Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurückblicken, auf die die 40.-, 50.-, 60.-, 70iger Jahre, so können wir mit Freuden sagen, endlich weiter! [...

Abb. 5 *Karl Caspar im Jahre 1903*

veranstaltet er 1902 in Heidenheim seine erste Einzelausstellung, nimmt auch kleine Aufträge, wie die Gestaltung von Postkarten für den Heidenheimer Sängerklub oder den katholischen Arbeiterverein an und kommt durch seine zukünftigen Schwäger, die beide junge, moderne katholische Geistliche sind, mit kirchlichen Auftraggebern in Kontakt. Besonders interessiert sich Albert Pfeffer (1873-1937), Pfarrer von Balingen und später Vorsitzender des Rottenburger Diözesankunstvereins, für den jungen Künstler. Ohne Absprache mit seinem Kirchenstiftungsrat erteilt er Caspar den Auftrag zu Kreuzwegstationen für die Balinger Kirche, da die Durchführung der geplanten Ausmalung der seitlichen Kirchenschiffwände am fehlenden Geld gescheitert ist. Durch diesen Auftrag, der jedoch nur zum geringsten Teil ausgeführt wird, und die folgenden, an deren Zustandekommen ebenfalls Albert Pfeffer immer beteiligt ist, befindet sich Caspar inmitten der katholischen Auseinandersetzung um die ›moderne‹ Kunst (Dokument 5).

Durch seine Ausbildung und die Verbindung mit der liberal-katholischen Oberamtsfamilie Filser ist Caspar ein allen neuen Bestrebungen aufgeschlossener junger Künstler geworden, der sich und seine Gedanken häufiger in Opposition zu den damaligen engen katholischen Vorstellungen findet. Diese machen, um nur ein Beispiel zu nennen, für den selbst konstatierten Niedergang der katholischen Kultur im Bereich der bildenden Kunst, ausschließlich die ›Moderne‹ – das heißt also: die konfessionell nicht gebundene, liberal-bürgerliche Kunst – verantwortlich. Caspars Position unterscheidet sich hier grundsätzlich. Er sieht in dieser Kunst eine notwendige Entwicklung, gesteht jedoch auch »Auswüchse« ein, ist aber davon überzeugt, daß vollkommen geänderte Lebensumstände und das Wissen hierüber eine Änderung der künstlerischen Ausdrucksformen bedingen. Das Beharren auf »leblosen Gesetzen« empfindet er als unerträglichen Stillstand, dem stetig sich wandelnde Kunst gegenübersteht. Nur sie ist in der Lage, das Geistige einer Zeit sinnlich zu vermitteln (Dokument 6) (Abb. 5).

Bischof Wilhelm von Keppler (1852-1926) – der seit 1899 kirchlicher Oberhirte Caspars ist, den Beinamen ›Fürst und Führer im Reiche der Kunst‹ besitzt und sich vielfach zur christlichen Kunst publizistisch geäußert hat – vertritt zu diesen Problemen eine dezidiert andere Meinung. Zwar spricht auch er vom Niedergang der kirchlichen Kunst (siehe Stuttgarter Rede von 1902), glaubt jedoch, nur durch das Festhalten an alten Vorbildern einer Entwicklung Einhalt gebieten zu können, die die Kunst im allgemeinen in die Niederung des Profanen geführt habe. Einen möglichen Weg hierzu sieht er in den Arbeiten der Beuroner Kunstschule. Dabei handelt es sich bei den Arbeiten, die er fördert, nicht mehr um die revolutionären Ideen des Paters Desiderius Lenz (1832-1928) von 1870, sondern um die von der Beuroner Kunstschule im Laufe von dreißig Jahren verwässerten und verniedlichten Vorstellungen, die bis in unsere Tage hinein das Bild der christlichen Kunst entscheidend mitgeprägt haben. Daneben bevorzugt Keppler Künstler wie Gebhard Fugel (1863-1939) und Karl Baumeister (1840-1932). Auch hinsichtlich der Reformkatholiken vertritt Bischof Keppler eine entschieden andere Meinung. In seiner Schrift ›Die wahre und falsche Reform‹ (Stuttgart 1902) nimmt er dazu folgendermaßen Stellung: »Es heißt den Katholizismus schlecht beraten, es zeugt von Mangel an politischem Sinn, wenn man ihm zumutet, sich durch Konzessionen, Kompromisse, Abstriche in der modernen Welt das Existenz- und Wohnrecht zu erkaufen oder zu erschleichen. Die das tun sind nicht seine Vertreter, sondern seine Verräter.«

Caspar schreibt am 28. Januar 1903 an Max: »Ich finde es traurig, daß es für einen Menschen unserer heutigen Zeit so schwer gemacht wird, den richtigen Weg zur Kirche zu finden, ich selbst bin mit in vielem noch nicht klar und es ist mir unmöglich unsere heutige Kultur, die Kultur des Einzelindividuums, im Vergleich zur früheren, einfach schlecht zu nennen. Ich finde eben eine Losung: hie Kirche, hie ›Welt‹ für falsch.« Am 14. Mai 1905 schreibt er seinem Bruder: »Ich muß offen gestehen, ich kenne fast gar keine Geistlichen, die überhaupt auf unser modernes Empfinden eingehen oder Rücksicht darauf nehmen. Im

7

Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max vom 14. Mai 1905

[...] Das Alte ist schön, oft sehr viel schöner als das Neue, aber es ist doch ein Unsinn es zu rekonstruieren, es wieder aufleben lassen zu wollen. Wir können uns daran begeistern, aber wir dürfen es nicht einfach nachahmen. Jede Kultur hat ihren eigenen Ausdruck und wir stehen in einer ganz neuen drin; sie äußert sich tausendfältig schon in unserem ganzen Denken und Empfinden. Es geht durch alles durch. Dies gerade ist es, was mich an unserer Kirche auch oft stört. Sie steht eben doch noch ganz im Mittelalter drin, wie wenn sich seither rein nichts geändert hätte und das Empfinden der Menschen noch ein ganz gleiches wäre. Die Art und Weise, wie uns die Heilswahrheiten gelehrt werden, bringt die meisten Menschen früher oder später zu einem Konflikt. Einfach weil ihr natürliches modernes Empfinden gar nicht mit der ganzen religiösen Erziehung harmonisiert. [...] Und doch sehnen sich sicherlich so viele nach einer guten Lösung. [...]

Gegenteil, schon das Wort ›modern‹ genügt ihnen um ohne weiteres das Ganze zu verwerfen« (Dokument 7).

Im Herbst 1905 beginnt Caspar nach langen und nicht immer erfolgreichen Bemühungen um die richtige Konzeption mit der Ausführung des Chorbogenbildes für die Kirche in Heudorf (Kat. Nr. 110), seines ersten größeren kirchlichen Auftrages (Dokument 8). Bald stellen sich Probleme mit dem Unterputz und den Farben ein, so daß die Arbeiten Ende Oktober vorläufig eingestellt werden (vgl. hierzu den Beitrag von Harald Siebenmorgen S. 254ff.).

Mit Maria Filser, mit der er seit März 1905 verlobt ist (Abb. 6), und einer befreundeten Malerin, Mathilde Huber, fährt er Anfang November nach Paris. Für beide jungen Künstler ist es die erste größere Auslandsreise. Ein damals in Paris lebender Studienkollege von Karl Caspar zeigt ihnen die Stadt und die Museen. Erstmals sieht Caspar Bilder von Puvis de Chavannes (1824-1898) im Original. Mit der modernsten französischen Kunst kommen sie nicht in Kontakt. Ein Umstand, den beide in späteren Jahren sehr bedauert haben, da sie der Ansicht waren, daß ihr Weg von der Stuttgarter Ton- und Freilichtmalerei zu einem eigenen Verständnis der Bedeutung der Farbe mit Kenntnis dieser Kunst viel kürzer gewesen wäre.

Im Frühjahr 1906 erhält Caspar für seine Skizzen und Entwürfe, die er für das Chorbogenbild in Heudorf angefertigt hat, an der Stuttgarter Akademie den begehrten Rom-Preis verliehen, der einen mehrmonatigen Aufenthalt in Italien ermöglichen soll. Mit den kirchlichen Auftraggebern hingegen gibt es erneut Probleme, da das Gemälde bei der Gemeinde nach anfänglicher Freude durch abschätzige Bemerkungen weltlicher und geistlicher Besucher nun auf Ablehnung stößt. Erneut werden Gutachten bestellt, unter anderem auch von Pater Paulus Krebs von der Beuroner Kunstschule. Dieser stellt am 20. Februar 1906 fest: »Es kann aus dem Manne noch etwas tüchtiges werden, wenn er es über sich bringt, das Oberflächliche in der Ausführung, das Willkürliche im Faltenwurf, das Portrait in den Köpfen zu vermeiden und eine klare, bestimmte ideale Zeichnung seiner Figuren anzustreben. Es ist dies nicht leicht, aber bei gutem Willen gelingt dies sicher.« Caspar empfindet dieses Gutachten als »gnädig« und meint: »Die Beuroner leiden an dem Hauptfehler, daß sie sich einbilden ihre Arbeiten lösen ihr Wollen. Ja, der Wille ist schon gut (wenn auch einfältig) aber! Zur Kunst gehört nicht in der Hauptsache Philosophie und Theologie, sondern natürliche Begabung. – Auch auf die Gnade darf man sich nicht einlassen in der Kunst« (Brief an Maria Filser vom 1. März 1906). Was ihn aber am meisten ärgert und sehr ungehalten reagieren läßt, ist »dieses ewige Beurteilen und Bevormunden« (Dokument 9). Als der Streit um das Gemälde immer weitergeht und man sich nun auch weigert, den vereinbarten Preis zu bezahlen, bietet sich Pfarrer Albert Pfeffer als Gutachter dem Bischof von Rottenburg an. Er kommt am 13. September 1906 zu folgendem Schluß: »Herr Maler Caspar hat seine Aufgabe voll und ganz befriedigend gelöst, dies ist meine persönliche unparteiische und rückhaltlose Überzeugung. In Heudorf hat er damit eines der hervorragendsten Wandgemälde in Württemberg geschaffen.« Damit ist der Streit um das Bild beigelegt.

Solches Eintreten für seine Arbeit und das Wissen, mit seiner Auffassung nicht ganz alleine zu stehen, ermutigen Caspar, sich auch weiterhin um kirchliche Aufträge zu bemühen.

Seine Einstellung zur Akademie, insbesondere aber zu seinem Lehrer, verschlechtert sich in den letzten Jahren laufend. So sieht er zu Beginn des Jahres 1906 von Tag zu Tag deutlicher, daß seine Studienkollegen, die der Kunstauffassung von Haug vorbehaltloser nacheifern, mit dessen Hilfe auch als freie Künstler rechnen können. »Ich fühle, wie ich hier versauere und verkleinert werde«, schreibt er am 17. Februar 1906 an Maria Filser. Immer häufiger zieht er nun auch Vergleiche mit anderen jungen Kollegen, insbesondere jenen aus der Klasse von Adolf Hölzel (1853-1934), der seit 1905 Nachfolger von Kalckreuth war. So zählen zu seinem Bekanntenkreis Hans Brühlmann (1878-1911), Louis Moillet

Abb. 6 *Maria Filser und Karl Caspar am Tag der Verlobung*, 1905

8

Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max vom 15. Mai 1905

[...] Schon bei meinem Auftrag, dem Chorbogenbild komme ich in Konflikt mit meinem Empfinden, mit meiner ganzen Auffassung. Ich muß mich ganz an das Hergebrachte anlehnen und denke es mir doch ganz anders. Ich muß die Dreifaltigkeit mit männlichen und weiblichen Heiligen zu beiden Seiten darstellen. Ich glaube nicht, daß Joseph mit dem Lilienstab und Zimmermannsbeil und Paulus mit dem Schwert und Martinus mit der Kirche und die gute Beta von Reute mit der Dornenkrone und die Notburga mit der Sichel und Garbe und die Magdalena mit der Salbe und Sebastian mit dem Pfeil im Himmel herumfliegen. Und diese Attribute soll ich doch alle bringen. Wie gebunden bin ich dadurch! [...] gerade bei abstrakten Vorwürfen ist es viel schwerer an die Tradition gebunden zu sein. Bei konkreteren Gegenständen ist die Lösung viel leichter. Ich sehe immer deutlicher welche Schwierigkeiten sich einem modernen Künstler, der sich der religiösen Kunst widmen will, auftürmen. Und wo er hinsieht nichts als Widerstand. Und der Widerspruch ist auch sehr begreiflich, paßt doch eine neue Lösung so gar nicht zu allem anderen. – Ich soll z. B. Jesus mit dem Herzen auf der Brust im Himmel thronend darstellen. Ich tu dies aber absolut nicht, ich empfinde es für absolut unkünstlerisch, für monströs; vollends noch in Farbe oder als Statue! So was läßt sich höchstens noch in mystischen, abstrakten Linien lösen. Und diese Herz-Jesu-Darstellung ist nur ein Stück von dem vielen, was ich künstlerisch ungeheuerlich finde. – Und ich lebe so sehr in meiner Kunst, daß es mir unmöglich ist etwas, was meinem künstlerischem Empfinden entgegensteht, anerkennen zu können. [...]

(1880-1962), Ulrich Nitschke (1879-?) und der Bildhauer Melchior von Hugo (1872-?). Während eines Atelierbesuches berichtet der Schweizer Moillet begeistert von einer Ausstellung des ehemaligen Mitstudierenden Karl Hofer (1878-1955) in Karlsruhe. Der Bericht gibt den entscheidenden Ausschlag, nun doch das letzte noch mögliche Jahr, ein kostenloses Atelier an der Akademie zu haben, nicht auszunutzen, und trotz erheblicher Bedenken vor der als »dunkel und ungewiß« empfundenen Zukunft die Akademie zu verlassen. »Hofer, dieser Kerl, versetzt mich in Wut. Ich muß mich anstrengen, ich muß weiterkommen, muß mich frei und klar entwickeln können, um ebenso Gutes, wie er leisten zu können. Er hat es natürlich leichter, durch seine Gönner ist er aller Sorge enthoben und führt in Rom ein großartiges Leben; während ich mich mit dem kunstverständigen Klerus herumschinden muß«, schreibt er am 17. Februar 1906 an Maria Filser.

9

Brief von Pfarrer Drexler an Karl Caspar vom 25. Februar 1906
[...] Ich verstehe es wohl, daß Sie sich von klerikaler Seite aus nicht gerne kritisieren und belehren lassen wollen und sich lieber auf das Lob ihrer früheren Lehrer stützen, welche Ihnen Autoritäten ersten Ranges sind. Auch ich schätze das künstlerische Können und das Gewicht des Urteils dieser Herren sehr hoch, kann sie aber in der religiösen und spezifisch katholischen Kirchenmalerei nur mit Einschränkungen für kompetent erklären. [...] So bezweckt auch die weltliche Malerei Anregung, Ergötzung, Zerstreuung der Phantasie und darf sich daher ja in ihrem Stoff ganz mit recht in einen gesunden Realismus bewegen. Die kirchliche Malerei im engeren Sinne (innerhalb des Gotteshauses und sonst zu Andachtszwecken) dagegen soll die Phantasie nicht zerstreuen sondern fest bannen in der religiösen Atmosphäre und Stimmung und den Geist hinausheben über den Boden der gemeinen Wirklichkeit. Daher ist auch die religiöse Kunst sehr gebunden in ihren Ausdrucksmitteln, sie muß alles ausscheiden, was sich ihrem heiligen Zweck nicht dienstbar macht, alles vermeiden, was an die »materielle«, d. h. unerlöste und unverklärte Wirklichkeit erinnert, so daß ein reiner, paradisischer Hauch über allen Figuren schwebt. Darum glaube ich auch, daß die Beuroner Recht haben, wenn sie bei den Heiligenfiguren sowohl in den Köpfen als auch in der Kleidung einen individualisierenden Realismus verpönen [...] Der Gegensatz von dieser religiösen Gebundenheit, Gemessenheit und Reinheit ist der »Secessionismus«, der die Ausdrucksweise der weltlichen, besonders der modernsten Kunst ohne jede Verklärung auf das religiöse Gebiet anwenden will. Das verstößt gegen die Ehrfurcht vor den Heiligen und tut einem religiös angelegten Gemüte weh, wie eine Prophanation, wenn auch eine solche selbst vom Künstler nicht beabsichtigt ist. Das Bild ist zwar schön für das Auge, aber davor kann man nicht beten. [...]
Warum ich Ihnen dies so ausführlich dargelegt? Folgen sie dem guten Zuge und lassen Sie sich doch nicht durch Freunde und Lehrer, [...] die aber von den Forderungen einer kirchlichen katholischen Kunst nichts verstehen, auf künstlerische Abwege bringen. Mögen ihre verehrten Lehrer auf dem Gebiete der profanen Kunst Sterne erster Größe sein, sie konnten Sie doch nur in der Technik, der souveränen Beherrschung der Ausdrucksmittel [...] gleichsam nur hinführen zum goldenen Tore des Paradieses der kirchlichen Kunst, aber Sie einführen in dasselbe und Sie zum berufenen katholischen Kirchenmaler ausbilden – das war und ist nicht ihre Mission, weil niemand anderen geben kann, was er selbst nicht hat, das kann nur der innere Drang welcher ein Ruf der Gnade ist, wie der Beruf zum Priestertum und das willige und gläubige sich Hineinleben in die Tendenzen der Kirche. [...]

Erste Jahre als freier Künstler bis 1909
Biberach, Balingen, München, Gottlieben

Bis zur Hochzeit mit Maria Filser im Oktober 1907 wohnt Caspar in Biberach bei seinen Eltern. Er erhält kleinere Aufträge, so z. B. Dekorationsarbeiten im Chor der evangelischen Kirche in Strümpfelbach. Da ihm aber Dekorationen nie sonderlich Freude bereitet haben, ist er immer wieder froh, wenn er ans Bildermalen kommt. Dies wird für ihn in den kommenden Jahren um so wichtiger, da er bereits seit seiner Akademiezeit in verschiedenen Künstlervereinigungen (Stuttgarter Künstlerbund, Deutscher Künstlerbund) Mitglied ist und Aufforderungen zur Teilnahme an den jährlichen Ausstellungen erhält. Bei diesem Kräftemessen mit den Kollegen stellt sich bereits im Sommer 1906 ein erster öffentlicher Erfolg ein, als sein Bild ›Flora‹ (Abb. 7), eine allegorische Umsetzung eines Bildnisses seiner Verlobten, den dritten Preis bei der Deutschen Kunstausstellung in Köln erhält. Auf Veranlassung eines ehemaligen Mitstudierenden Emil Rudolf Weiß (1875-1942) erwirbt der bekannte Kölner Kunstmäzen Hans Feinhals das Bild und hängt es in seine von Bruno Paul entworfene Bibliothek.

Auch neue kirchliche Aufträge nimmt Caspar an. So malt er für eine kleine Kirche bei Balingen ein Altarbild mit dem Thema ›Heilige Familie‹ (Abb. 8). Diesmal ist von Schwierigkeiten nichts überliefert, obwohl das Bild für ein Altargemälde sehr ungewöhnlich ist. Das Geschehen ist in die oberschwäbische Landschaft mit benennbaren geographischen Einzelheiten transponiert. Diese Landschaft füllt einen großen Teil des Bildes. Die dargestellte Familie – Mann, Frau und Kind – ist durch keinerlei offensichtliche Hinweise als ›heilig‹ ausgezeichnet. Lediglich die Haltung des Mannes, der neben der Mutter mit dem Kind kniet, die Hände zusammengelegt hat und auf das Kind blickt, wäre für ein nur ›normales‹ Familienbild ungewöhnlich. Nackt sitzt das Kind auf dem Arm der Frau und hält in seiner Linken einen Strauß mit Himmelschlüsseln, während es seine Rechte mehr grüßend oder winkend denn segnend erhebt. Die junge Frau sitzt gleichsam auf einem Thron inmitten der Landschaft. Bei diesem Bild handelt es sich um das einzige im kirchlichen Raum befindliche Werk Caspars, von dem man annehmen darf, daß es seinen eigenen damaligen Vorstellungen und Intentionen weitgehend entspricht.

Was die große kirchliche Wandmalerei betrifft, so erhält er gegen Ende 1906 – wieder durch Vermittlung von Pfarrer Albert Pfeffer – den Auftrag, Skizzen für die Bemalung der Seitenwände in der Stadtpfarrkirche von Binsdorf zu fertigen (Kat. Nr. 112), (vgl. den Beitrag von Harald Siebenmorgen S. 254ff.). Bevor er sich intensiv mit diesem Auftrag beschäftigt, unternimmt er im Frühjahr 1907 seine erste wirklich große Auslandsreise, die er mit dem Rom-Stipendium der Stuttgarter Akademie finanziert. Er besucht Rom, Monte Cassino, Assisi, Florenz, Siena, Padua und Venedig. Die Nachricht vom Tod seiner ältesten Schwester zwingt ihn zur vorzeitigen Heimkehr.

Von Ende März bis Anfang Mai hält sich Caspar in Rom auf. Bereits am Tag

Abb. 7 *Flora mit dem Regenbogen,* Öl auf Leinwand, weitere Daten und Verbleib unbekannt

10

Brief von Karl Caspar aus Rom an Maria Filser vom 29. März 1907

[...] Heute habe ich wieder die Bilder von Hofer gesehen und auch unsere Photographien von seinen Arbeiten. Sie sind ganz vorzüglich, ich halte ihn wirklich für den bedeutendsten jüngeren Maler. Es ist für mich von großem Wert seine Arbeiten zu sehen und von ihm lernen zu können. [...] Er hat sich total verändert gegen früher und liebt nun einen feinen warmen goldigen Ton, [...] dabei ist er sehr einfach und gibt immer nur das Wichtigste an, führt nichts überflüssiges aus. – Es ist für mich sehr lehrreich. – Übrigens hat mein Altarbild [Abb. 8] einiges von seinem Farbakkord, nur ist mein Bild dünner und kahler, nicht so einfach. Hofer malt jetzt ganz breit in ockrigen Tönen. Er hat hier aber auch herrliche Modelle. [...]

11

Brief von Karl Caspar aus Rom an Maria Filser vom 29. April 1907

[...] Ich fühle schon sehr, wie wertvoll die Reise für mich ist, ich habe jetzt schon viel gelernt und große neue Eindrücke bekommen, bin wieder frisch und habe neuen Mut. [...]

Abb. 8 *Heilige Familie,* Öl auf Leinwand, 200 x 120 cm, Altarbild in der Kirche zu Hausen/Tann

seiner Ankunft trifft er mit Karl Hofer zusammen. Wieder machen dessen Bilder einen großen Eindruck auf ihn (Dokument 10). Fast die gesamte Zeit in Rom bleibt er mit Hofer und Hermann Haller (1880-1950) in Kontakt. In Hallers Atelier entstehen auch die ersten farbigen Zeichnungen zu den Wandbildern von Binsdorf. Im Laufe des Aufenthalts gewinnt Caspar ein immer größeres Selbstvertrauen, so daß er sich alsbald der künstlerischen Auseinandersetzung mit Hofer für gewachsen hält (Dokument 11). Mit dem gewonnenen Selbstbewußtsein spricht er in Monte Cassino bei Pater Desiderius Lenz vor. Freundlich erläutert Lenz sein Verständnis von kirchlicher Kunst, das von der Vorstellung geprägt ist, »daß es bei einem solchen Kunstwerk nur auf den Gesamteindruck, auf die Aesthetik der Verhältnisse und auf den Wohlklang der Geometrie ankommt«. Kunst sei vor allem nicht Sache des Gefühls und nicht der einzelnen. Seitdem man direkt die Natur benutze, seitdem man nach Modellen studieren müsse, sei die Kunst in Verfall gekommen. Das Individuelle in der Kunst habe überhaupt keine Daseinsberechtigung (Brief von Karl Caspar an Maria Filser vom 4. Mai 1907). Lenz demonstriert an der Ausmalung der Krypta des Klosters Caspar diese Ideen. Caspar ist jedoch mehr von der Einzigartigkeit der Arbeit als Gesamtkunstwerk und von der Tatsache beeindruckt, daß hierbei ohne Rücksicht auf Zeit und Kosten gearbeitet werden kann. Die künstlerischen Ergebnisse der Beuroner im einzelnen bleiben ihm fremd. Nach einem Besuch der Giotto-Fresken in Assisi stellt er am 7. Mai 1907 in einem Brief an Maria Filser fest: »Ich bin mir so recht bewußt geworden, daß ich nie ein richtiger Beuroner werden kann, nun ja das wußte ich wirklich schon immer, aber ich hab mir das von Pater Desiderius Gesagte die letzten Tage überlegt und geprüft. Für die streng hieratische Kunst hat er sicherlich recht; aber ich kanns mir auch anders denken.«

Kurz nach seiner Heirat zieht Caspar mit seiner Frau nach München. Die Aussichten, den Binsdorfer Auftrag nun endgültig zu erhalten, sind zwischenzeitlich sehr gering geworden, da mit allen Mitteln versucht wird, das Projekt zu vereiteln. »Offen gegen mich aufzutreten haben sie keinen Mut, darum schüren und schaffen sie im Stillen gegen mich und reißen meine Arbeit herunter. Herr Kammerer Pflug sagte, das ganze Kapitel sei gegen mich. [...] Überall wird auf ihn eingestürmt, er solle doch nicht seine Kirche von mir verschmieren

12

Brief von Pater Desiderius Lenz an Stadtpfarrer Pflug

Monte Cassino 29.7.1907

Hochwürdiger Herr Stadtpfarrer!

Auf Euer Hochwürden sehr geehrtes Schreiben kann ich Ihnen ungesäumt folgendes berichten:

Ich halte Herrn Caspar geboren zum Kirchenmaler, wenn er Gelegenheit nehmen wird und sich Zeit nehmen kann, sich zur Reife auszubilden. Hiezu ist aber das Erste, dass er Gelegenheit finde und ihm soviel Zeit gegeben werde, dass er die Vorarbeiten nicht sparen muss. An Feingefühl für Tiefe, innere Auffassung und Ausdruck wird er wenige seinesgleichen haben in Württemberg. Mit noch etwas Augenmerk auf gewisse Traditionen, z. B. Christuskopf etc., und daß er in der Skizze, die er vorlegen wird, nicht bloss das Figürliche, sondern ebenso das ornamental Umgebende, was macht, dass aus der Wand, dem Werk ein Ganzes wird, berücksichtigen wird, müsste ihm in Ihrer Kirche ein Schönes und wahrhaft Erbauendes gelingen. Denn in den Kompositionen und in dem Ausdruck hat er vollständig Fühlung mit der altitalienischen Schule, die in Feinheit des Ausdrucks nicht übertroffen ist, und die immer die beste Studienquelle bleibt.

Ich wünsche sehr, dass es Herrn Caspar gelingen möge und ihm gegeben sei, in Ihrer Kirche ein Werk zu erstellen, in dem er einen grossen Schritt vorwärts tun und sein Ziel erreichen könne. Denn wie gesagt wenn er das, was er in sich hat, zur Vollreife bringen kann, wird er die religiöse Kunst und noch viele damit erfreuen.

In voller Ergebenheit

Gez: P. Desiderius Lenz. O.S.B.

13

Brief von Pater Desiderius Lenz an Karl Caspar vom 25. Februar 1909

Lieber verehrter Herr Caspar!

Es drängt mich Ihnen noch ein paar Worte zu dem gestern gesagten beizufügen, denn es wäre mein großer Wunsch, daß Sie ein ordentlicher Kirchenmaler würden. Sie haben sich von der Binsdorfer Arbeit die auf der Linie der Formprinzipien Giottos, d. h. der eigentlich klassischen religiösen, liegt oder angefangen hat, zu der mehr koloristischen Seite gewandt. Jenes ist die Linie, die Teilung, die Proportion, der eigentliche Teil der Kunst, der sie zur religiösen überhaupt nur machen kann, ohne diese Dinge ist keine Würde, kein Hoheit möglich, der heilige Name drangehängt tut es nicht. Das ist eben ein mühevoll langwierig Ding und braucht vieles Denken. Die Farbe kann da sehr einfach, und doch in höchstem Grad harmonisch sein. – Die zweite Seite, die koloristische, blos mit der Harmonie, mit der Dolcess der Töne und das Helldunkel usw. wirken wollen – auf der ihre Farbskizzen stehen ist die vor allem als Farbe sinnlich in die Augen fallende – so wie sie dieses tut und anstrebt, ist sie eigentlich der Feind der erstgenannten Prinzipien, es fehlt der Ernst und der Charakter, die Kraft der Linien, und das hat sie auch gar nicht gesucht, sondern nur mit Licht und Farbklexen zu wirken. Auf dieser Linie ist auch kein Ausgang mehr zu finden, zum ersten Weg zu kommen, denn sie heben sich von Natur aus auf. – es ist angenehm auf|neben einen großen nußbraunen Fleck ein weiches Blau, diese auf Ocker, dieses auf indigo Grund zu setzen und es ist ganz richtig, so wie nun eine gediegene ernste Zeichnung kommen soll, so liegen sich beide in den Haaren, die Farbe hat ja schon das Feld erobert und will nichts daran ablassen, die Zeichnung aber und ihr Charakter will jene in ihr bescheidene Stelle, die jener gebührt zurückdrängen - und das wird sich diese oder vielmehr der Maler schwer gefallen lassen, diese Farbe ging ihm ja leicht, jene will kräftig überlegt werden und das Ende wird sein, daß ohne große Mühe und Ernst der Maler sich schon bekehren wird, und doch wäre all sein koloristisches Wissen nicht verloren, sondern nur nach seiner Bedeutung soll es erscheinen, nicht als Erstes!

Mit den großen Hauptlinien, nicht blos der Gruppen, der Figuren, sondern auch der Innenmotive derselben fängt schon die Sache an und wenigstens soll dieses mit der Farbe zugleich konzipiert werden, das Hinten vor dem Vorderen erschwert die Sache sehr.

Einer der besten Kenner der klassizistischen Form- und Linienprinzipien war Fiesole; diesen ein paar Jahre neben sich stellen und diese Dinge bei ihm betrachten, das wird der gediegene Führer sein zum religiösen, das ist der klassizistische Geist der kirchlichen Malerei. Und er stimmt mit den Alten, von denen ich Ihnen gestern sagte und diese mit ihm, all diese stimmen aber nicht mit den großen Koloristen, das ist eine Spezie für sich, die eigentlich mit religiösem Ernst und Wahrheit nichts zu tun hat, sondern für den Augenschmaus da ist.

Ich bin und werde immer sein

Ihr sehr verbundener Pater Desiderius O.S.B.

lassen«, schreibt er am 1. Dezember 1907 an seinen Bruder Max. Ohne sein Wissen hat Kammerer Pflug inzwischen von Desiderius Lenz ein Urteil über den jungen Künstler erbeten. Caspar ist über dessen Schreiben und Stellungnahme zu seinen Gunsten sehr erfreut (Dokument 12). »Ich hatte solch warmes Eintreten nicht von ihm erwartet, um so mehr als unsere Auffassung doch sehr verschieden ist; ich habe schon gedacht, er zeigt sich mehr als Kleriker, denn als Künstler und ich bin nun sehr erfreut«, schreibt er Max am 1. Dezember 1907. Er fährt fort: »Trotzdem glaube ich, daß ich mich wohl nimmer lang mit der kirchlichen Kunst beschäftigen werde, ich will mich nicht künstlerisch und gesundheitlich [...] ruinieren.«

In München trifft er Konrad Weiß wieder, einen ehemaligen Studienkameraden seines Bruders Max, der bei der Zeitschrift ›Hochland‹ als Redaktionssekretär angestellt ist. Weiß und Caspar werden von nun an in ständigem Gedankenaustausch eine Konzeption für eine neue religiöse Kunst entwickeln, deren bildliche Zeugen die Werke Caspars sind, deren gedankliche Artikulation über den Sammelband ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ sowie zahlreiche weitere Aufsätze von Konrad Weiß schließlich zu seiner Monographie über Karl Caspar führt. Diese Monographie eröffnet als erster Band eine von Konrad Weiß herausgegebene Reihe ›Münchner Kunstschriften‹, die über »Künstlerpersönlichkeiten, die zum heutigen Gesicht Münchens wesentlich gehören und die insbesondere aus der jüngeren Generation in den Bestand der deutschen Kunst hineingewachsen sind« (Weiß, Augsburg 1929), informieren wollen.

In dem halben Jahr von Herbst 1907 bis Frühjahr 1908, während dem die Caspars in München in der Juttastraße wohnen, treffen sie auch mit dem holländischen Benediktinerpater und Malermönch Willibrord Verkade (1868-1946) aus dem Kloster Beuron zusammen, der im Atelier von Alexej von Jawlensky (1864-1941), das ebenfalls in der Juttastraße lag, arbeitet. Durch Verkade werden sie mit der russischen Malerkolonie in München bekannt. Im Frühjahr 1908 sehen die Caspars im Kunstsalon von W. Zimmermann und in Brakls Moderner Kunsthandlung erstmals Bilder von Vincent van Gogh (1853-1890) und Paul Gauguin (1848-1903). Im Frühjahr 1908 verlassen die Caspars München wieder und gehen zurück nach Balingen.

Trotz der Probleme, die es wegen der Auftragserteilung gegeben hat, kann Caspar im Frühjahr 1908 mit der Ausmalung der Kirche in Binsdorf beginnen und das Werk im Sommer zu Ende führen (Dokument 13).

Am 7. September 1908 berichtet Hans Brühlmann von einem Besuch bei den Caspars, »um für meine Wand« (Erlöserkirche in Stuttgart 1909) »zu profitieren«. Bereits seit der Stuttgarter Akademiezeit bestand eine lockere Freundschaft zwischen Caspar und den Schülern der Hölzel-Klasse, die die Wandmalereien in der Konzerthalle von Pfullingen ausführten. Gegen Ende 1908 beziehen nun die Caspars von Balingen kommend in Gottlieben, am schweizerischen Ufer des Bodensees, das Atelier von Brühlmann. Sie lernen auf dessen Veranlassung den Dichter und Schriftsteller Hans Reinhart (1880-?) kennen, den Bruder des großen Winterthurer Kunstsammlers Oskar Reinhart. Möglicherweise durch ihn werden sie später mit dem Anthroposophen Rudolf Steiner bekannt, der Caspar als Künstler für seine Weltanschauung gewinnen will.

Durch Hofer bereits 1907 in Italien auf die Bilder Marées' in Schleißheim aufmerksam gemacht, wollte sie Caspar bei seiner Heimreise besichtigen. Da dies damals nicht möglich war, kommt Caspar 1909 zur ersten großen Marées-Ausstellung eigens nach München. Später wird er diese Ausstellung zu seinen größten Erlebnissen zählen.

Im Frühsommer 1909 entwirft Caspar – wieder nach Balingen zurückgekehrt – für eine neuerbaute Kirche in Boll bei Hechingen vier Glasfenster. Der kleine Ort liegt bereits außerhalb des Bistums Rottenburg, in welchem es Caspar nach dem Interdikt des Bischofs – »der junge Künstler möge in Zukunft nicht mehr in Kirchen, sondern sich auf profanem Gebiet betätigen« – unmöglich wurde, eine bereits geplante Chor-Ausmalung in Binsdorf auszuführen. Aber auch für

Abb. 10 *Karl Caspar,* Aufnahme um 1913

den Freiburger Bischof Thomas Nörber, in dessen Amtsbereich Boll liegt, sind die Arbeiten Caspars »zu modern«. »Vor allem mißfällt ihm, daß die Fenster nicht ›romanisch‹ sind und nicht mit Rundbögen versehen sind, sondern einfach nur rechteckig. Überall das gleiche gloriose Kunstverständnis«, schreibt Caspar am 11. Oktober 1909 an seinen Bruder Max.

Caspar zieht die Konsequenz und bewirbt sich um die Zeichenlehrerstelle an der Universität Tübingen. Dieser Entschluß fällt ihm sichtlich schwer. Erst nach der Einweihung der Kirche und den Reaktionen auf die Arbeit reicht er acht Tage nach Ablauf der Frist seine Bewerbung ein. Die Aussichten sind von Anfang an nicht groß, da er der 53. Bewerber ist. Die Universität entscheidet sich für einen anderen Kandidaten.

Nachdem alle Versuche, in der unmittelbaren heimatlichen Umgebung eine Künstlerexistenz zu etablieren, erfolglos geblieben sind, beschließen die Caspars, sich in München, dem süddeutschen Kunstzentrum, niederzulassen. Hier werden sie nun, im steten Wettbewerb und freundschaftlichen Umgang mit den bedeutendsten Künstlern der Zeit, ihre eigenen Vorstellungen von Kunst entwickeln.

14a

Gutachten des Stadtpfarrers Schöniger über eine Farbskizze Karl Caspars für die Pfarrkirche zu Maselheim im Oberamt Biberach

Dekanat Ulm-Söflingen, 10. August 1911
Hochwürdigstes Bischöfliches Ordinariat!
Das Pfarramt Maselheim hat den Kunstmaler Caspar ohne Zureden und Zutun des Unterzeichneten auserwählt. Daß Unterzeichneter nicht nach der Erwählung sich gegen Caspar ausgesprochen, hat seine guten Gründe:

1. *damit Caspar nicht weiteren Anlaß für seine Annahme erhält als ob er von den Kunstsachverständigen der Heimat mißkannt und auf die Seite gestellt werde;*
2. *Weil gewöhnlich bei derartigen Aufträgen nichts mehr zu ändern ist;*
3. *Weil die Kreideskizze nicht wesentlich beanstandet werden könnte.*

Caspar findet mit seinen Werken hauptsächlich Anerkennung und Rückhalt bei der Beuroner Kunstschule. Daher bildet diese und nicht der Diözesan-Kunstverein die Kompetenz, an welche man sich wenden sollte betreffend Beurteilung derselben. Eine andere, außer etwa die moderne Kunstrichtung in München und Stuttgart erkennt er nicht an und betrachtet jede Kritik von anderer Seite als unverständiges Übelwollen. Seine Werke in Heudorf und Binsdorf finden große Anerkennung und große Mißachtung. Letzteres natürlich nur bei solchen, die das Geniale und Moderne daran nicht verstehen. Weil der Unterzeichnete zu diesen Unverständigen gehört, möchte er sich lieber des Urteils enthalten, um nicht gegenüber der kunstgebildeten modernen Welt dem Fluch der Lächerlichkeit zu verfallen.
Soviel aber erlaubt er sich zu bemerken, daß die Farbskizze an Greulichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, daß man aber daraus durchaus nicht auf das Hauptwerk und die Ausführung einen voreiligen Schluß ziehen darf. Die Verantwortung übernimmt der Unterzeichnete nicht.
In tiefster Verehrung
Stadtpfarrer Schöniger
Vorstand des Rottenburger Diözesankunstvereins

14b

Schreiben des Bischofs Paul Wilhelm Keppler an Stadtpfarrer Dannecker vom 14. August 1911

Das Bischöfliche Ordinariat in Rottenburg an das hochwürdige Pfarramt in Maselheim
Über die Pläne zur Bemalung der Kirche in Maselheim haben wir ein Gutachten des Stadtpfarrer Schöniger eingeholt und teilen dasselbe gegen Rücksendung dem Pfarramt zur Einsicht mit. Wenn der Kirchenstiftungsrat auf seinem Beschluß vom 10. März beharrt, so wollen wir die Genehmigung nicht versagen.
Rottenburg den 14. August 1911
gez. + Paul Wilhelm.

Freier Künstler in München 1909-1922
Neue Secession – Erster Lehrauftrag

Mit dem Umzug und der endgültigen Niederlassung in München ist die Zeit des Suchens im Leben Karl Caspars beendet. Mit dreißig Jahren hat er eine Wendemarke in seinem Leben erreicht. Von nun an legen nicht mehr Briefe, sondern Werke Zeugnis ab von dem inhaltlichen und formalen Bestreben des Künstlers. Sein Interesse verlagert sich von den kirchlichen Auftraggebern hin zum profanen Kunstbetrieb. Sehr bald schon stellen sich hier Erfolge ein. Sein Werk findet Beachtung, vor allem auch bei seinen Künstlerkollegen und der Kritik.

Ende November 1909 kommen die Caspars nach München. Etwa zur selben Zeit beginnt sich dort die Avantgarde selbst zu organisieren, nachdem die etablierten Künstlervereinigungen für junge Künstler zu wenig Interesse zeigen. Im gleichen Jahr gründen Wassily Kandinsky (1866-1944) und Alexej Jawlensky die ›Neue Künstlervereinigung München e. V.‹. Im Jahr darauf bietet der Bildhauer Moissej Kogan (1879-1938) Caspar an, sich für eine Mitgliedschaft des Künstlers in dieser Vereinigung einzusetzen. Caspar lehnt ab. Vieles spricht dafür, daß Caspar vor allem für die Bestrebungen Kandinskys kein Verständnis aufbringt, sie für nur subjektiv und in ihrer Anwendbarkeit auf die Kunst für beliebig hält. Dies jedoch nicht aus einem oberflächlichen Ressentiment, sondern nach Studium der Werke und der theoretischen Schriften.

Im Juni 1911 gehört Caspar zusammen mit Max Oppenheimer, Alfred Kubin, Paul Klee, Erwin Scharff, Maria Caspar-Filser u. a. zu den Gründungsmitgliedern der ›Sema‹, einer Künstlervereinigung, deren Ziel es ist, »die engste Zusammenarbeit der verschiedensten Künste und ihrer Vertreter im Auge zu haben«.

Nachdem Caspar 1910 – möglicherweise auf Veranlassung von Desiderius Lenz – den Auftrag, eine Wand am Hause des Theologen Schäfer in Beuron mit Wandgemälden nach Beuroner Vorlagen zu gestalten Kat. Nr. 113) (vgl. hierzu den Beitrag von Harald Siebenmorgen S. 254ff.), angenommen und ausgeführt hat, kommt es 1911 nochmals zu einem Auftrag für ein Bild in einer Kirche der Diözese Rottenburg. Diesmal jedoch nimmt Caspar keine Rücksichten mehr auf Stil-Vorstellungen irgendeiner Seite (Dokumente 14a und 14b). Das Deckengemälde der Kirche von Maselheim (Abb. 9) ist ein Bild, das entsprechend den Gesetzen der Staffeleimalerei gearbeitet ist. Es steht im Werk vollkommen integriert neben seinen sonstigen Ölbildern. Es bedarf keiner großen Vorstellungskraft, daß diese Arbeit Caspars nicht mehr die Zustimmung von Lenz und anderen Künstlern der Beuroner Kunstschule gefunden hat. Als eine Antwort auf eine mögliche Kritik von dieser Seite ist der offene Brief von Konrad Weiß an Desiderius Lenz, ›Der katholische Kulturwille und die neue Kunst‹ (Mai 1914), zu verstehen.

Gegen Ende 1911 findet in der Galerie Thannhauser die erste große Einzelausstellung Caspars statt, zu der Konrad Weiß einen Begleittext schreibt (Weiß November 1911). Sie bringt das Werk Caspars ins Bewußtsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Gleichzeitig wird am selben Ort die dritte Ausstellung der ›Neuen Künstlervereinigung‹ und die erste Ausstellung der von ihr abgespaltenen Redaktion ›Der Blaue Reiter‹ veranstaltet.

Im nächsten Jahr wird Caspar (Abb. 10) ordentliches Mitglied der ›Secession‹ und ist auf der berühmtgewordenen Sonderbundausstellung in Köln mit drei Bildern vertreten. 1913 dann erhält er den Villa-Romana-Preis des Deutschen Künstlerbundes und auf der XI. Internationalen Kunstausstellung in München eine Goldene Medaille (Dokument 15). Im selben Jahr erscheint auch seine erste Graphik-Mappe mit zehn Lithographien zur Passion.

Im Herbst 1913 gehört Caspar zusammen mit seiner Frau wieder zu den Gründungsmitgliedern einer neuen Künstlervereinigung. Mitglieder der vom Jugendstil geprägten Gruppe ›Scholle‹, junge und unzufriedene Mitglieder der ›Secession‹, Reste der ›Neuen Künstlervereinigung‹ und Mitglieder des ›Blauen

15

Dr. Georg Lill: »XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast«, in: *Bayerischer Kurier*, 16. Jahrgang, 1913, Nr. 215, 1./2. November
[...] Bei den Bildern Caspars bitte ich nun vor allem den Laien, nicht sofort zurückzufahren, wenn er diese Bilder sieht. Ich sehe es ja voraus, daß viele sie ohne weiteres ablehnen, weil sie weit entfernt von dem sind, was man bisher unter christlicher, vor allem konventionell christlicher Kunst verstanden hat. Trotzdem würde jeder, der ernst an die Sache herantreten will und nicht glaubt, alles sei auf einen Blick schon abgetan, gut daran tun, erst die Komposition eine Zeitlang ruhig zu betrachten, ein wenig mit dem Künstler zu denken und zu fühlen. Sicherlich kommt er dann zur Erkenntnis, daß diese Kompositionen nicht nur artistischer Willkür entsprungen sind, sondern einem Ringen nach neuem, tiefen Ausdruck. [...] Mit der Zeit wird man sich auch mit den Farben befreunden. [...] Vielleicht kommt mancher zur Schätzung des Guten, ja Wertvollen in den Bildern Caspars und trotzdem – ich werde es niemanden verdenken, wenn er die Bilder für eine Kirche ablehnt. Die Menge – und auf sie muß doch Rücksicht genommen werden, denn die Bilder sollen ja zur Erbauung dienen – wird sie nie verstehen. Sie stehen doch dem Expressionismus ganz bedenklich nahe. Man würde an einem solchen Zyklus alles Primitive, alle Unzulänglichkeiten bemängeln und belächeln, man würde an der fleckigen, schmutzigen Farbe Anstoß nehmen, man würde nur Schönheit suchen und nur das Häßliche mit vollständiger Übersehung des Charakter- und Ausdrucksvollen finden. Über diesen Zwiespalt komme ich eben selbst nicht weg. Man kann es lebhaft bedauern, daß ein Künstler, der so große, innere Vorzüge als religiöser Maler hat, nicht zu einer großen Aufgabe und damit zu einer großen Wirkung kommen wird. Aber ebensowenig kann man sich in des Künstlers eigenes Schaffen mengen und ihm gute Ratschläge des Bessermachens geben; denn seine äußere Gestaltung ist mit seinem inneren Erleben so fest verbunden, daß man keinen Trennungsstrich machen kann, ohne beides zu gefährden. Vielleicht gibt jedoch die Zeit eine Entwicklung ohne schädliche Kompromisse.

Abb. 11 *Jury der Münchener Neuen Secession 1919*, v.l.n.r. stehend: Maria Caspar-Filser, Erbslöh, Kanoldt, Eberz, Klee, Kopp, Schülein, Grossmann, Gött, Coester; v.l.n.r. sitzend: Hess, Unold, Püttner, Caspar, Seewald, Scharff.

Reiters‹ sammeln sich und gründen nach heftigen Auseinandersetzungen der beiden extremen Flügel ›Scholle‹ und ›Blauer Reiter‹ die ›Neue Münchener Secession‹. Klee schreibt in sein Tagebuch: »So wird die Phalanx von Püttner auf Klee sich erstrecken, über Caspar als Zentrum.« Mit fast hundert Ausstellungen wird die Neue Secession von der modernen Münchner Kunst im In- und Ausland Zeugnis ablegen. In ihren Ausstellungen werden fast alle bedeutenden Künstler des deutschen Expressionismus und viele der Richtung ›Neue Sachlichkeit‹ gezeigt werden. Im süddeutschen Raum ist sie die wichtigste Ausstellungsmöglichkeit für moderne Künstler. In den Jahren von 1917 – als Caspar die Geschäfte kommissarisch leitet – wird er bis 1922 den Vorsitz in dieser Vereinigung zum erstenmal übernehmen. Es gelingt ihm während dieser Zeit, für die Gruppe den Einzug in den Glaspalast zu ermöglichen (Abb. 11).

1914 ist Caspar zusammen mit seiner Frau in Florenz in der Villa Romana (Abb. 12). Bei Kriegsausbruch kehren sie nach Deutschland zurück. Auch während der Kriegszeit werden Ausstellungen veranstaltet. Im März 1915 wird Caspar in den Gesamtvorstand des Deutschen Künstlerbundes gewählt. Größere Kollektivausstellungen finden in Stuttgart, Dresden, Hamburg und Frankfurt statt.

1916 veranstaltet die Kestner-Gesellschaft in Hannover ihre zweite Sonderausstellung mit Bildern von Karl Caspar und Maria Caspar-Filser. Diese Ausstellung, zu der ein eigener bebilderter Katalog mit einem Vorwort von P. E. Küppers erscheint, bringt den endgültigen Durchbruch für Caspar und seine Frau (Abb. 13).

16

Konrad Weiß: »Karl Caspar«, in: *Die Kunst*, xx. Jahrgang, 1919, S. 149ff.
[...] Die Bilder werden menschlicher verwirklicht und dadurch im Gegensatz zur allgemeinen Stimmung immer mehr episch, wenn dieses Wort nun auch im neuen Sinne recht verstanden wird, geschichtlich zeugnishaft und wahrhaft. Das ist ein Ziel, das auch auf dem Wege der ebenfalls zum Religiösen drängenden Kunst Noldes läge, sobald seine Werke sich von dem Masken- und Konventikelhaften noch mehr befreien könnten.
Überblickt man die Gesamtheit der bereits geschaffenen Werke Caspars, so fällt in einer Zeit, die in Naturübersetzung und stilistischen Versuchen sich immer noch erschöpft, in der oft ganze Ausstellungen kaum ein Bild als Zeugnis einer höheren Formkraft oder eines eigentlichen künstlerischen Bewußtseins enthalten, der Reichtum der Probleme und die unbeugsame Sicherheit der Zielsetzung auf. [...]
Es ist das Zeugnis eines starken Künstlertums, wenn kein Element zu einer ausschließlichen Ausbildung kommt, wenn vor allem auch der Wille zum geistigen Ausdruck das naturhafte Fundament immer weniger entbehren will und kann. Es war stets die Gefahr der neuen deutschen Kunst, Naturpoesien und Idyllen der Phantasie selbst bis zu einer fabelhaften Gemütswelt in der Art Böcklins auszugestalten und dabei den Boden der eigentlichen Form und Aufgabe zu verlieren. [...] Die wahre Poesie liegt nicht in einer gemachten mythologischen Naturbeseelung, sondern in der immer stärkeren Naturlyrik, die wie bei den alten gotischen Meistern immer selbständiger wird und dadurch das Bild von der bloßen Stimmung immer mehr befreit. Dadurch entstanden die blühende Erdenwirklichkeit der alten religiösen Kunst. Auf diesem Weg ist Caspar in seinen neuesten Bildern. [...]
Es bleibt übrig, ein Wort über die geistige und religiöse Bedeutung der Kunst Caspars in der Gegenwart zu sagen. Die Gegenüberstellung zu Uhde – um die Künstler im engen konfessionellen und pietistischen Rahmen zu übergehen, da sie nicht in die Wirklichkeit der Zeitform hineinreichen – und die Anknüpfung an die alte deutsche Kunst zeigen, daß sich hier ein gewaltiger Fortschritt, eine ganze Umbildung vollzogen hat. Während in den letzten Jahrzehnten und heute erst recht in Deutschland vielfach von einer religiösen Erneuerung gesprochen und diese aus der sozialen oder allgemein sittlichen Stimmungsbereitschaft erhofft wurde, die aber wesentlich leere Stimmung blieb, ist hier in engster Fühlung mit dem fortschrittlichen Zeitempfinden, mit der Befreiung des Bildes aus der bloßen Stimmung, das starke und reine Formgefühl einer neuen religiösen Kunst entstanden. Der Zwang der Zeitform gegenüber einer weichlichen Idealistik, das unerschütterliche Beharren in der erkannten Aufgabe hat sie entstehen lassen. In Caspars Kunst – und das ist ihr wesentlichstes – ist das, was Georg Simmel in Rembrandts Kunst als dem Ende und Gegensatz der mittelalterlichen Formwelt trotz ihrer »Gläubigkeit« nicht mehr findet, wieder neu entstanden, der starke »Glaube« im Kampf um den Sinn der Zeit und ihres Schicksals.

Abb. 12 *Elsa Filser, Maria Caspar-Filser und Karl Caspar in der Villa Romana,* Florenz 1914

1917 wird das einzige Kind des Malerehepaars, die Tochter Felizitas (Abb. 14), geboren. Im Werk des Malers, das geprägt war von den großen Themen ›Gethsemane und Patmos‹ entstehen nun ›Weihnachtsbilder‹ und Darstellungen von ›Mutter und Kind‹. Seiner Tochter widmet Caspar Hunderte von Zeichnungen und Lithographien (Dokument 16).

Ende 1917 wird Caspar der Titel ›Königlich bayerischer Professor‹, mit dem allerdings kein Lehrauftrag verbunden ist, verliehen. 1918 nimmt er einen Lehrauftrag bei den ›Münchener Lehrwerkstätten vorm. Debschitzschule‹ an, dem er bis 1922 nachkommt. Seit 1919 gehört Caspar zur Sachverständigenkommission, die über Verteilung der staatlichen Gelder für künstlerische Zwecke wacht.

München 1922-1939
Akademieprofessur – Bamberger Dom – Zwangsruhestandsversetzung

Im Juni 1922 erhält Karl Caspar einen Ruf an die Akademie Stuttgart, auf Vorschlag und als Nachfolger seines ehemaligen, inzwischen geadelten Lehrers Robert von Haug. Maria Caspar-Filser wird zugleich vom Kultusministerium das verlockende Angebot eines eigenen Ateliers neben dem ihres Mannes gemacht.

Um beide Künstler für München nicht zu verlieren, setzen sich sein ehemaliger Lehrer Ludwig von Herterich, der Kunsthistoriker Hugo Kehrer und weitere Persönlichkeiten beim bayerischen Kultusministerium für eine Berufung Karl Caspars nach München ein. Auf Grund seines großen Ansehens als einer der Führer der »jüngeren Richtung« und gegen den heftigen Widerstand seitens konservativer Akademieprofessoren, die keinen »Expressionisten« an der Hochschule dulden wollen, erhält er im Juli 1922 einen Ruf als Nachfolger von Heinrich von Zügel. Die Caspars entschließen sich für München.

Zu seinen ersten Maßnahmen bei Beginn des Wintersemesters 1922/23 gehört, seine Schüler zu veranlassen, die vollkommen verstaubten grauen Räume weiß zu streichen und die Gipsfiguren zu entfernen. Dann kauft er starkfarbige Stoffe für die Podeste und Stellwände. Erst jetzt beginnt er seinen Unterricht mit den Worten »Meine Herren, wir zeichnen!«, sehr zur Verwunderung seiner Schüler, die auch hier einen radikalen Bruch mit dem Althergebrachten erwartet hatten. Sie merken jedoch bald, daß seine Art der Anleitung sich grundlegend unterscheidet von dem sonst herrschenden steifen Akademismus. Caspar ist

interessiert an der künstlerischen Auseinandersetzung seiner Schüler untereinander. Bei der Korrektur werden die Bilder und Zeichnungen von allen kritisiert. Caspar macht dann nur noch auf Dinge aufmerksam, die noch nicht angesprochen worden sind. Dabei spielen stilistische oder technische Probleme die geringste Rolle. Wichtig ist ihm, daß seine Schüler Ereignisse darstellen, die sie selbst bewegt, die sie erschüttert haben. Bei häufigen Besuchen von Ausstellungen und Museen vermittelt er kunsthistorische Kenntnisse und regt seine Schüler zu intensiver Betrachtung der Bilder großer Vorgänger an. Dabei gibt er Hinweise auf die Lösung malerischer Probleme und gibt seiner Betroffenheit als Künstler vor bestimmten Bildern Ausdruck. Er empfindet sich als »älterer Kollege«, der dem jüngeren helfend zur eigenen Selbstfindung beisteht. Bald ist die Caspar-Klasse ein Begriff für Freiheit und Toleranz. Daraus erklärt sich auch der große Zulauf zu ihm. In der künstlerischen Ausbildung ist Caspar nicht an Epigonen gelegen. Seine Aufnahmebedingung ist eine ausgeprägte Farbbegabung. Da er Inhaber eines Lehrstuhls für Malerei ist und nicht, wie häufig vermutet, für christliche Malerei, ist es nicht verwunderlich, daß die wenigsten seiner Schüler sich, dem Vorbild ihres Lehrers entsprechend, der christlichen Kunst zuwenden. Dennoch spricht man von einer ›Caspar-Schule‹, deren Merkmal jedoch in einer besonderen Behandlung der Farbe als Bedeutungsträger und einem unverwechselbaren Farbenklang liegt und nicht im Formalen, ebensowenig im Inhaltlichen. So wird auch bei manchen Malern, die eigentlich nicht seine Schüler sind, dieser Einfluß sichtbar.

In den Jahren seiner Tätigkeit als Akademieprofessor nimmt Karl Caspar (Abb. 15) auch weiterhin an nationalen und internationalen Ausstellungen teil. Von 1926 bis 1930 steht er in einer zweiten Amtszeit der ›Neuen Münchener Secession‹ vor (Dokument 17). Während dieser Zeit veranstaltet die Künstlervereinigung eine große Einzelausstellung von Corinth und zeigt größere Kollektivbeteiligungen im Rahmen ihrer Jahresausstellungen, u. a. von Amiet, Arnold, Barlach, Beckmann, Gulbransson, Heine, Klee, Kubin, Otto Mueller, Munch, Nolde, Pechstein, Pellegrini, Purrmann. Während der zwanziger Jahre bildet Caspar zusammen mit Karl Hofer und Karl Albiker das Dreierpräsidium des ›Deutschen Künstlerbundes‹. 1924 gehört er zum Organisationskomitee der XIV. Biennale in Venedig, nachdem er bereits 1922 einmal dort ausgestellt hat. An allen internationalen Ausstellungen, deren Organisation mit in den Händen des Außenministeriums der Weimarer Republik liegt, nimmt er zumeist als einziger süddeutscher Künstler teil.

Abb. 13 *Katalog zur Sonderausstellung der Kestner-Gesellschaft 1916*

Abb. 14 *Karl Caspar und Maria Caspar-Filser nach der Taufe ihrer Tochter in der Wohnung in München*

Abb. 16 *Karl Caspar und sein Bruder, der Kepler-Forscher Max Caspar,* um 1926

Abb. 15 *Karl Caspar,* Photo aus einem Ausweis der Akademie der bildenden Künste, um 1924

17

»Ehrentafel Münchner Künstler und Schriftsteller«, in: Peter Scher und Hermann Sinsheimer: *Was nicht im Baedeker steht*, Band III München, München 1928, S. 66
Caspar, Carl
Kommandeur der Künstlermilizgarde »Neue Sezession«. Seine Spuren werden im Bamberger Dom, den er ausgemalt hat, in den Bureaus des Kultusministeriums und in Äonen nicht untergehen.

18

Schreiben des Metropolitankapitels an Karl Caspar vom 20. Mai 1926
Euer Hochwohlgeboren haben im nebenbezeichneten Schreiben ausführlich auf unsre, unterm 17. vor. Mts. an Sie gerichtete Anfrage Antwort gegeben und Ihre Anschauung über den malerischen Schmuck, den die Ostapsis unseres Domes erhalten soll, mitgeteilt.
Es gereicht uns zur besonderen Genugtuung, dass Ihre zum Ausdruck gebrachten Darlegungen im Wesentlichen unseren Anschauungen entsprechen. Wir möchten nochmals zwei Hauptpunkte herausheben und dabei die von Ihnen gebrauchten Worte anwenden.
1.) Die geplante Bemalung der Apsis »muss der Liturgie dienen und sich ihr einfügen«. »Es ist ganz selbstverständlich, dass der Zweck der vorliegenden Aufgabe eine ganz andere künstlerische Lösung verlangt, als dies bei einem subjektiven, keinem bestimmten Zweck dienenden Staffeleibild der Fall ist.«
2.) Darum muss die Bemalung, wenn auch archaisierende Bestrebungen abzuweisen sind, einen gewissen hieratischen Ausdruck an sich tragen. Sie drücken dies zutreffend aus: »Es ist klar, dass sich die Ausführung des Gemäldes fern von jedem problematischen Experiment und jeder kurzlebigen Tagesmode halten muss und dass das Bild seine Wirkung auf die Gläubigen *nicht verfehlen darf«.*
Auf diesen Umstand möchten wir noch ganz besonders hinweisen. Der Dom dient dem Gottesdienst und darum müssen alle Einrichtungsgegenstände und aller malerischer Schmuck diesem Hauptzweck sich unterordnen. Gar manche Kunsthistoriker, die in den letzten Monaten das Problem der »Ausmalung des Bamberger Domes« (wie die mehr oder weniger bewusste Fälschung der geplanten Apsisausmalung lautete) in Zeitungsartikeln erörtern zu müssen glaubten, vergessen ganz darauf, dass der Dom für den katholischen Gottesdienst bestimmt ist und meinten lediglich ein Kunstmuseum in ihm erblicken zu sollen.
Nachdem nun unsere Anschauungen in diesen beiden wesentlichen Punkten übereinstimmen, ersuchen wir Sie, in unverbindlicher Weise eine Skizze für die Ausmalung der Chorapsis entwerfen zu wollen.
Sobald diese Skizze vorliegt, werden wir an das Staatsministerium f. U. u. K. herantreten, damit die Kunstkommission über diese Skizze beraten soll.
Es wäre uns sehr erwünscht, wenn Sie uns etwa annähernd die Preise der Skizze wie der Ausführung angeben wollten, weil dies für die Ausführung selber von praktischem Werte ist. Auch legen wir, nachdem das unschöne Gerüst bereits zwei Jahre den Chor verunziert, grosses Gewicht darauf, dass endlich einmal eine Entscheidung getroffen werden kann.
Dr. Senger

Abb. 17 *Christus Majestas,* Fresko im Georgenchor des Domes von Bamberg

Abb. 18 *Karl Caspar mit dem endgültigen Entwurf für den Bamberger Dom*

19

Konrad Weiß: »K. Caspar und M. Caspar-Filser«, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 155, 1929

[...] Heute allerdings sind die feineren Sinne und Gedanken für das Kunstwesentliche wieder weitum abgestorben. Die Älteren und Bequemeren sind davon überhaupt nicht berührt worden. Das Wort des Novalis aus den »Fragmenten« paßt erst recht wieder: »Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlich Samen ausstreuen, daß uns doch nur mäßige Ernten gedeihen.« Wenn wir in Caspar eine der Hauptpersönlichkeiten der heutigen Kunst erkennen, so wissen wir zugleich, daß er auf einem anderen Boden steht als andere Vielgenannte. Manche werden meinen, daß er ein besonders guter Künstler der Tradition sei, wie man es auch von Corinth gemeint hat, bis diese Tradition auf einmal für die Erkenntnis in eine andere deutsche Wesenheit zu wachsen anfing. Andere haben sich auf die enger bürgerliche Kunstsituation eingestellt, die sich mit den Namen Hofer oder Beckmann ausdrückt. Es gibt diese verschiedenen Seelen in der Brust der Gegenwart; die eine welche sich auf die ästhetischen Formeln eines mehr bürgerlichen und sozialen Geistes hin gehirnlich verschärft; und andere, welche auf den Anruf der Natur horcht und sich deshalb nie verschärft und abkappt. Da und dort ist Leistung. Aber die größere Entscheidung ist wohl immer noch da gewesen, wo die Natur den Ausschlag gegeben hat. Natur in diesem Sinne ist größer als ein bürgerlicher Augenblick. Sie geht Hand in Hand mit der Weltanschauung.

Wenn etwas, so gehört die Kunst der beiden Caspar heute zu den Prestigefragen der Münchner Kunst; auf der einen Seite die blühend süddeutsche Naturnähe, auf der anderen Seite das stetige Ausmünden in die Kultursinne einer Weltanschauung. [...] Vor zwanzig und mehr Jahren gab es in Frankreich eine katholisch-künstlerische »Renaissance« mit mittelalterlicher Erneuerung. Der Name Claudels ist uns dafür besonders bekannt geworden. Vielleicht wenn die Zeit wieder reifer wird, mag man auch in Deutschland etwas Ähnliches erkennen. In Deutschland sind diese Dinge aber immer schwerer, weil das Ästhetische immer stärker in die weltanschauliche Entscheidung eingerückt bleibt. In Deutschland verfällt die Kunst entweder einem leeren Ästhetisieren oder sie muß den langsamen Weg der tieferen Erkenntnis wählen. Dies ist dann zugleich der Weg zu den Fragen der bürgerlichen Konkretion. München ist nicht am wenigsten gerade an dieser letzteren Frage vom Künstlerischen her heute beteiligt.

20

H.(ans) E.(sswein): »Zur Ausstellung Karl Caspar«, in: *Münchener Post*. Nr. 133, 1929

[...] Karl Caspar gehört nicht zu den Künstlern, die mit jedem einzelnen Werk Absolutes, ihr Letztes zu geben trachten. Einzeln gesehen verführen Caspars Bilder zu einer rein ästhetischen Wertung, an der sie zuweilen versagen, ohne daß darunter der Geist zu leiden hätte, aus dem das Ganze geflossen ist. Man sieht vor dem Einzelstück oft zu klar in die Nöte der improvisatorisch und zuweilen stark intuitiv schaffenden Tugend. Man kontrolliert vor dem einzelnen Werk einen Eklektizismus, dessen Komponenten auf alles hindeuten, was in den letzten fünfundzwanzig Jahren die europäische Malerei bewegt hat: Marées, Greco, Cézanne, Munch, Nolde, Gaugin, – aber der halbe Gestalter, der lange wie ein bescheidener Ährenleser auf geernteten Feldern gewirkt hat, ist doch ein Ganzer und Gültiger geworden aus einer geistigen Macht, die vom Formalästhetischen abliegt, die über ihm steht: Ein seelisches Bedürfen und Müssen hat sich da die Kunst erzwungen, die es brauchte, just soviel von ihr als notwendig war zur Aussprache von Geist zu Geist, nicht mehr und nicht weniger. Als endlich der Bann gebrochen, die Mittel erprobt und gefügig waren, da füllte sich ihr ästhetisch sparsames und etwas grobes Gerüst nachträglich mit einer reichen blumigen Malersinnlichkeit.

Dieser Farbenkünstler muß von Haus aus in Caspar gesteckt haben, aber er kam nicht vor der spirituellen Konstellation zur Geltung, die eben doch wesentlicher ist als Caspars Malertum, sondern erst nach ihr, und dies ist ein summarisches Verdienst gegenüber aller jener Kunst, die zu unserem Überdruß nur Malerei ist und meist nicht einmal sehr gute. Caspars Entwicklungsweg ist aber auch die zeitbedingte schmerzliche Unterscheidung dieses Modernen, Intellektuellen von den im Selbstverständnis der Vitalität und des Handwerks fest verankerten alten Meistern, mit denen seine Tafel und sein Wandgemälde den Wettbewerb sucht. [...]

So scheint mir der philosophisch religiöse Maler nicht eigentlich kultisch, kirchlich wie die Alten, die ohne Bewußtsein von der Lage in ewigem Kampf standen zwischen ihrem biederen oder dämonischen Alltag und dem Hieratischen, dem sie sich bedingungslos unterwarfen wie einer Zauberformel. Die Abgrundtiefe dieses faustischen Zwiespalts ist bei Caspar gemildert durch Bildung, Bildung und nochmals Bildung, sodaß geradezu Genialität dazu gehörte, daß die saftige Schwabennatur und ihre Freude an blühenden, oft fast noch rustikalen Farbigkeiten daran nicht verdarb, davon nicht aufgezehrt wurde.

Beansprucht man ihn als Kirchenmeister, so müßte man Caspar erst eine stark intellektualisierte und humanistische Kirche schaffen – eine moderne Kirche, wenn das kein Widerspruch im Beiwort wäre.

21

J. St-g.: »Kunstverein«, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 131, 1929

Karl Caspar ist Professor an der Münchener Kunstakademie, im Lehrfach der Nachfolger des unvergeßlichen Becker-Gundahl [sic!]. Wenn mich nicht neudeutsche Demokratie zu einer heillosen Respektlosigkeit gebracht hätte, so würde ich meine Feder in die Tinte der Ehrfurcht tauchen und mich bemühen, ein Lobsprüchlein herzusagen. Ein deutscher Professor – welche Respektsperson! Trotzdem dieser Typus deutscher Geistigkeit seit anno Toback eine der beliebtesten Zielscheiben der deutschen Witzblätter war, angefangen von den harmlosen Verulkungen in den »Fliegenden« bis zu den boshaft satirischen Verunglimpfungen im »Simplizissimus«, hat man ihn wie das meiste andere Inventar des kaiserlichen Deutschland nicht nur mit hinübergenommen in die Republik, sondern ihn mit noch erhöhtem Glanze ausgestattet. [...] Der Kunstverein räumt dem malbefließenen Ehepaare seine ganzen Räumlichkeiten zu einer Sammelausstellung ein. [...] Karl Caspar wählt mit Vorliebe biblische Stoffe. [...] Er sieht aber die uns allen bekannten Gestalten aus dem A. und N.T. anders als wir, die wir sie von den alten Meistern her kennen. Wie man weiß, hat der liebe Gott den Adam aus Ton gemacht; ich denke mir das, wenn ich mich in den Gesichtswinkel des theistischen Materialismus einstelle, so, daß der Herr dabei wie der Bildhauer verfuhr: Zuerst die Roh- und dann die Feinarbeit. Karl Caspar jedoch ist wohl in der Roharbeit stecken geblieben, zumal seine Gestalten undefinierbar verschwommene Gliedmaßen und vor allem keine Augen, sondern nur Farbflecken haben. Daß ein Hahn zweidrittel der Größe eines ausgewachsenen Menschen (Kat. Nr. 147) erreicht, das habe ich auch bisher nicht gewußt; der neben dem heiligen Petrus krähende Gockel ist solch ein Exemplar. Der Münchener Tiergarten sollte sich bei dem Herren Professor um das Modell bemühen, das er zu diesem Riesenhahn benutzte; das würde entschieden die Hauptanziehungskraft für Hellabrunn bilden.

Soweit ich die biblische Geschichte kenne, bestand das letzte Abendmahl des Heilands (Kat. Nr. 118) aus einem Lammsbraten, aber wenn das Viecherl, das auf einem Bilde vor Jesus auf einer Schüssel liegt, nicht ein Spanferkel ist ... Ich verstehe die Malerei nicht mehr, möchte ich etwas frei mit Meister Anton sagen. Mindestens nicht die des Ehepaares Karl Caspar und Marie [sic!] Kaspar-Filser. [sic!]

22

Brief von Karl Caspar an den Präsidenten der Akademie der bildenden Künste in München, German Bestelmeyer, Brannenburg 5. April 1933

[...] Das eine möchte ich nochmals sagen, daß ich meine vaterländische deutsche Gesinnung von niemand antasten lasse und daß ich mich zu meiner Gesinnung offen bekannt habe, zu einer Zeit, als noch Mut dazu gehörte. – Was meine Kunst betrifft: ich werde weiter malen, wie ich es mein ganzes Leben getan; wenn es manchen nicht gefällt und er keine Freude daran hat, so kann ich das nur bedauern, aber nicht ändern. – Und was meine Schule betrifft, so möchte ich darauf hinweisen, wie viele Auszeichnungen meine Schüler in den letzten Jahren bei den jährlichen Wettbewerben etc. durch das akademische Kollegium erhalten haben. – In den zwei letzten großen Münchener Kunstausstellungen im Deutschen Museum waren Schüler von mir in allen größeren Gruppen mit etwa 80 Arbeiten vertreten; ich selbst habe mich in dieser Zeit an keiner Jury beteiligt, die Arbeiten wurden von anderen gewählt.

Auch möchte ich auf meine Schüler zum Beweis dafür hinweisen, daß in meiner Zeichenklasse die Form nie vernachlässigt wurde. [...]

Abb. 19 *Jury des Deutschen Künstlerbundes,* Stuttgart 1930, v.l.n.r.: Seewald, Dix, Heckel, Otto Mueller, Henselmann, Haueisen, Caspar, Altherr; sitzend: Albiker, Unold, Pankok, unbekannter Künstler, Klee, Scharff, Nauen, Brodersen, Hofer

1925 wird Karl Caspar Mitglied der neugegründeten Sachverständigenkommission des Bayerischen Staates, die die Entwürfe des Akademieprofessors für christliche Malerei, Karl-Johann Becker-Gundahl (1856-1925), für die Ausmalung des Georgenchores im Bamberger Dom begutachtet. Die sechsköpfige Kommission, in der mit Caspar und Franz von Stuck nur zwei Maler vertreten sind, entscheidet sich für einen Entwurf, der nun an die kirchlichen Stellen weitergeleitet wird. Bevor jedoch Becker-Gundahl mit seiner Ausmalung beginnen kann, stirbt er unerwartet im November 1925. Die Akademie und das Landesamt für Denkmalpflege schlagen nun Caspar (Abb. 16) dem Kultusministerium und dem Domkapitel vor. Am 1. März 1926 besucht Weihbischof Dr. Adam Senger zusammen mit dem Präsidenten der Akademie Caspar in seinem Atelier. Im Mai erhält er den Auftrag, in »unverbindlicher Weise eine Skizze für die Ausmalung entwerfen zu wollen« (Dokument 18). Im Laufe des Jahres fertigt Caspar acht verschiedene Entwürfe, aus denen dann eine gemeinsame Kommission von Vertretern des Staates und der Kirche einen Entwurf auswählt (Abb. 17). Am 9. Mai 1927 wird ein Vertrag geschlossen, die Ausführung der Ausmalung bis spätestens Oktober 1928 zu beenden und sich dabei an den von Bischof und Kommission gebilligten Entwurf zu halten. Noch im Oktober beginnt Caspar mit zwei Schülern mit den Arbeiten im Dom. Anfang Dezember ist das Werk vorläufig beendet und wird nach Ergänzungen am 31. März 1928 endgültig abgeschlossen. Die Apsisausmalung (Abb. 18) ist für Caspar die einmalige Gelegenheit, in einer Kirche – noch dazu in einem der bedeutendsten Dome Deutschlands – ein großes Wandgemälde zu schaffen. Dabei muß darauf hingewiesen werden, daß es sich bei der Apsisausmalung um einen Staatsauftrag gehandelt hat, der allerdings durch die großherzige Haltung des Weihbischofs erst ermöglicht wurde. Die Apsisausmalung war nur der erste Schritt zu einer Neugestaltung des Georgenchores. 1932 war Caspar mit den Entwürfen für die Fenster beschäftigt. Ein Altar sollte das neue Zentrum für diesen für die Liturgie benötigten Teil des Domes werden. Durch die Änderung der politischen Lage ist es nicht mehr zur Ausführung gekommen.

23

Pressenotiz des Deutschen Nachrichtenbüros, Münchener Correspondenz und L.P.M. Dienst, vom 20. März 1934, über Walter Buchs Artikel im ›Völkischen Beobachter‹
Gegen Entartung, für nationalsozialistische Kunst. Soll und Haben.
mc. München, 20. März. Unter dieser Überschrift veröffentlicht der »Völkische Beobachter« einen Aufsatz von Walter Buch, Oberster Parteirichter der NSDAP. Er geht aus von dem Worte des Führers anlässlich der Kulturtagung des ersten Parteitages nach der Machtergreifung im Sommer 1933, dass Nichtkönner und Gaukler nicht auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das grosse Wort führen dürfen. *Die Kunst sei eine zum Fanatismus verpflichtende Mission. Die Bildersammlung Münchener Maler und Bildhauer und die eben eröffnete von Berliner Kollegen in der Neuen Pinakothek gemahnen uns daran, so stellt der Verfasser fest, dass es hohe Zeit ist, sich der Mahnung des Führers zu erinnern und danach zu trachten, dem Willen des Führers Genüge zu tun.*
Infolgedessen hat die Partei die Pflicht, folgende Forderungen zu erheben:
1. Zuvorderst sind diejenigen, die vor allem dafür verantwortlich sind, dass sich die vom Führer in seiner Rede bezeichneten Kreaturen der Verfallzeit doch wie-

1929 veranstaltet das Museum der Stadt Ulm zu Caspars fünfzigstem Geburtstag eine große Retrospektivausstellung Karl Caspar und Maria Caspar- Filser mit einem bebilderten Katalog. Das Vorwort verfaßt Julius Baum. Im Sommer des gleichen Jahres findet in den Räumen des Kunstvereins München ebenfalls eine Retrospektive für beide Künstler statt. Als Ausstellungskatalog mit einem neutralen Umschlag versehen, wird die Caspar-Monographie von Konrad Weiß aufgelegt. In allen Münchner Tageszeitungen erscheinen große Rezensionen. Drei Kritiken aus Zeitungen verschiedener politischer Richtung geben einen Einblick in die unterschiedlichen Möglichkeiten, das Casparsche Werk zu bewerten (Dokumente 19-21) (Abb. 17-22).

Mit dem Jahr 1933 beginnt für Karl Caspar eine Zeit schlimmster persönlicher Enttäuschungen und Demütigungen. Bereits 1923, als beim Novemberputsch Hitlers auch an der Akademie begeistert nach dem Führer gerufen wurde, stellte sich Caspar gegen solche Parolen. Schon damals wird die Forderung »Caspar raus« erhoben. 1928 beginnen im ›Völkischen Beobachter‹ die Verunglimpfungen seiner Person und seines Werkes. Als im Februar 1933 die erste Unterschriftenaktion – Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann – gestartet wird, ist Caspar der einzige aus dem Kollegium der Akademie, der seine Unterschrift verweigert (Dokument 22). In den folgenden Jahren werden seine Möglichkeiten, an Ausstellungen teilzunehmen, immer rigoroser eingeschränkt.

Anfang 1935 feiert die ›Neue Secession‹ zwei Jahre verspätet ihr zwanzigjähriges Bestehen innerhalb einer Sonderausstellung ›Münchner Kunst‹ in der Neuen Pinakothek. Kurz darauf findet in den gleichen Räumen eine Ausstellung ›Berliner Kunst‹ statt, die ebenfalls als Ehrung für die ›Neue Secession‹ verstanden werden muß, da hier fast alle auswärtigen Mitglieder der Gruppe vertreten sind. Bereits vor der Eröffnung werden im Auftrag des Gauleiters Adolf Wagner 26 Bilder mit der Begründung »entartet« abgehängt. Es sind dies Arbeiten von Beckmann, Feininger, Feyerabend, Fritsch, Gerstel, Heckel, Kauss, Kohlhoff, Kollwitz, Meid, Neumann, Nolde, Philip, Purrmann, Schmidt-Rottluff, Scholz und Schreiber. Am 20. März erscheint im ›Völkischen Beobachter‹ ein Aufsatz des Obersten Parteirichters der NSDAP, Walter Buch, mit dem Titel: »Soll und Haben, Gegen Entartung, für nationalsozialistische Kunst« (Dokument 23). Dieser Artikel bildet die Grundlage einer Unterschriftenaktion gegen die »moderne Kunst« an der Akademie. Wie schon einmal verweigert Caspar auch

der ans Licht trauten, zur Rechenschaft zu ziehen, bezw. vom Einfluss in Dingen der Kunstverwaltung auszuschliessen.
2. Alle diejenigen »Künstler«, die in den Zeiten des Verfalls durch Juden und Judengenossen zu Ruhm und Ehren gelangten, haben das Recht verwirkt, ihre Machwerke der Öffentlichkeit vorzuführen.
Wer den Segen der Kunst empfangen will, muss sein Herz weit auftun und die Seele öffnen. Sein Gefühl, sein Empfinden muss aufnahmebereit sein für die Weihe, die er von der Kunst erhalten soll. Bereit zur Andacht muss sein, wer vor ein Kunstwerk tritt. Wahre Kunst soll den Menschen des Alltags herausführen aus der Hetze und zu sich selber führen. Ruhe und Erholung soll der arbeitende Mensch empfinden, sobald er von einem Kunstwerk berührt wird. Seine Seele muß es ergreifen und Ehrfurcht auslösen.
In den beiden erwähnten Ausstellungen wagten irgendwelche sogenannte Verantwortliche der Öffentlichkeit Schöpfungen eines kulturlosen Bodensatzes zu zeigen. Hiergegen wendet sich die nationalsozialistische Bewegung. Der Führer ist nicht ein Mann, den man mit derartigen Schandwerken verhöhnen kann. Glaubt ein Mensch, dass der Führer zur Erhaltung solchen Unrats den Grundstein zum Haus der Deutschen Kunst gelegt hat?
Die Partei hat die Pflicht, zu fordern:
3. Anstelle der Gaukler und Scharlatane, deren giftige Blüten im Modergeruch der Verfallszeit zur Reife kamen, lasst die stillen Könner zu Wort kommen, die in den Jahren der Weimarer Republik nicht zur Geltung gelangten. Öffnet ihnen die Ausstellungssäle, vor allem jenen, die von Juden und Judengenossen niedergebrüllt wurden.
Der Aufsatz schließt: Noch lebt deutsche Kunst und sie wird sich entfalten. Aus denen wird sie die Weihe erhalten, die heute noch zum grossen Teil hungern, weil sie die jüdische Entartung nicht mitmachten und darum nicht auf Ausstellungen gelassen wurden. Ihnen gebührt das Wort. Nur unter ihnen und in der Jugend, die ihnen nacheiferte, werden wir jene finden, deren Schöpfungen einst würdig sein werden, ihren Einzug zu halten im Hause der Deutschen Kunst.

Abb. 20 *Jury des Deutschen Künstlerbundes,* Essen 1932, v.l.n.r.: Heckel, Pankok, Marcks, Dix, Hofer, Albiker, Klee, Caspar, Seewald, nur mit Arm: Schmidt-Rottluf, Scharff

Abb. 21 *Karl Caspar in seinem Atelier in der Akademie der bildenden Künste am Bild* Abraham und die drei Männer (Kat. Nr. 161) *arbeitend,* 1931; im Hintergrund ist der Passionsaltar erkennbar

diesmal als einziger seine Unterschrift mit der Begründung, die Angeprangerten seien alle große und bedeutende Künstler, mehrheitlich sei er mit ihnen persönlich bekannt, er könne und wolle dieses Machwerk nicht unterzeichnen. Erneut dokumentierte er damit für die Herrschenden, daß er nicht gewillt ist, dem Druck nachzugeben, und daß er auch weiterhin zu seinen Überzeugungen steht.

Bei der Ausstellung ›50 Jahre Münchner Landschaftsmalerei und Bildnisplastik‹, die Anfang 1936 in der Neuen Pinakothek gezeigt wird, werden wieder Bilder – diesmal von Maria Caspar-Filser und Karl Meisenbach, einem Caspar-Schüler – von Gauleiter Wagner mit der Begründung »entartet« abgehängt. Caspar selbst war auf der Ausstellung bereits nicht mehr vertreten.

Im Mai 1936 spricht Gauleiter Wagner bei der Eröffnungsrede zur ›Großen Münchener Kunstausstellung‹ – der Jahresausstellung der Münchener Künstlervereinigungen, in der erstmals kein Bild von Karl Caspar und Maria Caspar-Filser mehr gezeigt wird – über ›Kunstschaffen und Kunstpflege im Dritten Reich‹ am Festtag der deutschen Kunst. Er sagt: »Wer nicht vom Urquell der nationalsozialistischen Weltanschauung erfüllt ist, soll die Hände weglassen von unserer künstlerisch sich regenden Jugend. Er soll erkennen, daß seine Zeit vorbei ist. Er soll gehen, bevor er gegangen wird. [...] Auch in der Kunst ist der Feind geschlagen, ob er es glaubt oder nicht. Wo er noch lebt, wird er geschlagen, wenn wir ihn treffen« (Völkischer Beobachter vom 28. Mai 1936).

Abb. 22 *Karl Caspar und Maria Caspar-Filser,* um 1931; im Hintergrund das Bild *Drei Marien am Grabe* (Kat. Nr. 155)

Caspar hat diese existenzielle Bedrohung als gegen sich gerichtet verstanden. Dennoch bleibt er weiterhin an der Akademie und ändert weder sich noch seinen Unterricht. Man beschimpft ihn sowohl als »Kunstbolschewiken« oder als »Schwarzen«. Alle Versuche, Schüler zu Denunziationen gegen ihn zu verleiten, scheitern. Einige nehmen sogar die eigene Demission in Kauf. Sie nahmen ihn auch in Schutz, als SA-Männer noch vor der Machtübernahme sein Atelier stürmen wollten. Immer öfter wird ihm nahegelegt, an Kollegiumssitzungen der Akademie nicht mehr teilzunehmen.

1936 hat Caspar in Bayern keine Möglichkeiten mehr, an Ausstellungen teilzunehmen. Auf der Alibi-Schau ›Malerei und Plastik in Deutschland 1936‹, die anläßlich der Olympischen Spiele in Hamburg veranstaltet wird, werden zwei seiner Bilder zusammen mit den Werken all jener Kollegen gezeigt, die wie Caspar auch im Juli 1937 in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ in München

vertreten sind. Hier ist Caspar der einzige in München lebende Künstler, sowie der einzige Münchner Akademieprofessor, der an den Pranger gestellt wird. Über dem Eingang zum letzten Saal, in welchem vier seiner Bilder aus Münchner Museen hängen, steht zu lesen: »Sie hatten vier Jahre Zeit!« Zwar wird der Saal kurz nach der Eröffnung aus bisher ungeklärten Gründen wieder geschlossen, aber ein Ziel ist erreicht: Die über den angeprangerten Bildern stehende Parole: »Und solche ›Meister‹ unterrichten bis heute deutsche Jugend« stimmt nicht mehr: Caspar bittet um seine Beurlaubung von der Akademie (Dokument 24). Er hofft, daß er durch diesen Schritt die Verantwortlichen dazu bewegen kann, endlich mit offenem Visier gegen ihn anzutreten. Bis Ende September geschieht nichts. Das Verfahren scheint sich hinzuziehen. Im Oktober wird die Situation immer aussichtsloser, seine Schüler können sich bei ihm einschreiben, weder die Akademie noch das Ministerium geben Auskunft. Nun kommen ihm Warnungen zu Ohren, die ihn um seine persönliche Sicherheit fürchten lassen. Er fährt nach Oberschwaben. Während seiner Abwesenheit wird seiner Frau von der Akademieleitung »sein« Gesuch um die vorzeitige Versetzung in den Ruhestand diktiert. Bereits nach zehn Tagen muß er seine Reise abbrechen und kehrt nach München zurück. Zu Semesterbeginn sind alle Schüler in der Klasse anwesend, sein Namensschild an der Türe ist entfernt. Caspar läßt sein persönliches Eigentum aus der Akademie abholen. Anfang Dezember besteht noch immer Unklarheit. Am 6. Dezember wird ihm mitgeteilt, daß er am 24. November auf seinen Antrag in den Ruhestand versetzt worden ist. Noch vor Weihnachten wird dann Hermann Kaspar, ein ehemaliger Schüler Karl Caspars, als dessen defakto Nachfolger in die Klasse gesetzt. Durch die Namensähnlichkeit beginnen nun eigenartige Verwechslungen in den Medien der Zeit.

Wie bei allen anderen ›entarteten Künstlern‹ werden auch Caspars Bilder und Graphiken aus den deutschen Sammlungen entfernt. Die Gemälde, die einst in den Museen von Darmstadt, Dresden, Essen, Magdeburg, München, Stuttgart und Ulm hingen, sind mit Ausnahme eines einzigen bis heute nicht wieder aufgetaucht.

Die Strapazen der vorangegangenen Jahre haben Caspars Gesundheit stark angegriffen, er erleidet einen körperlichen Zusammenbruch. Aus Sicherheitsgründen, da er immer noch um sein Leben fürchtet, beginnt die Familie, sich ins bisherige Ferienhaus nach Brannenburg abzusetzen (Abb. 23, 24 u. 25). Noch zweimal unternimmt Caspar eine Reise. Zum einen fährt er mit Bekannten nach Luzern zur Versteigerung der aus deutschen Museen beschlagnahmten Kunstwerke, in der vergeblichen Hoffnung, wenigstens eines seiner Bilder zurückerwerben zu können. Zum anderen unternimmt er zusammen mit seiner Frau und Tochter seine letzte Italienreise. Wie schon mehrmals fahren sie nach Sestri Levante und Florenz. Hier trifft er Purrmann. Falls er je daran gedacht haben sollte, bei einer noch weitgehenderen Verschlechterung der Lage nach Italien auszuweichen, belehren ihn die Allgegenwärtigkeit der Deutschen dort und die Berichte Purrmanns eines besseren.

Brannenburg 1939-1956
Kriegszeit – Wiederberufung – Letzter Entwurf für eine Kirche

So versuchen sich die Caspars, nach Brannenburg zurückgekehrt, in ihrem Landhaus für längere Zeit einzurichten. Nach langen Bemühungen gelingt es endlich Anfang des Krieges, mit Hilfe von Bekannten einen Atelieranbau zu verwirklichen. Gerade rechtzeitig wird er fertig, um sowohl den größten Teil der eigenen Bilder als auch die gesamte Sammlung des Verlegers Piper aus München aufzunehmen.

Die Caspars bekommen während des Krieges keine Bezugsscheine für Malmaterial. Da Maria Caspar-Filser ohne Pinsel und Farben todunglücklich ist, verzichtet ihr Mann in dieser Zeit zu ihren Gunsten auf das Malen. Die wenigen Leinwände und Ölfarben, die ihnen Schüler und der zukünftige Schwiegersohn schicken, werden fast ausschließlich von ihr genutzt. Caspar zeichnet. Es entste-

24

Brief von German Bestelmeyer an Karl Casper
München 10. 8. 1937
[...] Bei meiner letzten Anwesenheit letzter Tage in München habe ich Dein Gesuch um Rücktritt vom Lehramt an das Ministerium weiter geleitet. [...] Aber nach der letzten Rede des Führers am Kunsttag war ja das Unabänderliche, für das ich immer für Dich gebangt habe, vorauszusehen.
Du hast vorgezogen, lieber Opfer Deiner künstlerischen Überzeugung zu werden, als sie zu ändern und Du kannst das geruhsame Gefühl haben, daß Du einen Kreis Dich verehrender Schüler hinterläßt, von denen vielleicht manche auch in der neuen Zeit durch entsprechende künstlerische Leistung zu Ehren und Ansehen gelangt. [...]

Abb. 23 *Nachmittagskaffee in Brannenburg,* vor 1936, v.l.n.r.: Karl Caspar, Elsa Filser, Felizitas Caspar und Maria Caspar-Filser

Abb. 24 *Karl Caspar im Garten seines Hauses in Brannenburg,* um 1935

Abb. 25 *Haus Caspar in Brannenburg*

hen Serien von ungemalten Bildern. In dieser Zeit entwirft er auch drei Glasgemälde für einen evangelischen Betsaal in Österreich. Die fertigen Scheiben werden jedoch nicht mehr eingebaut. Am 18. Juli 1944 wird die Wohnung in München ausgebombt. Briefe, Bilder und Möbel werden bei Löscharbeiten aus dem Fenster geworfen. Ein Teil ist unwiederbringlich verloren.

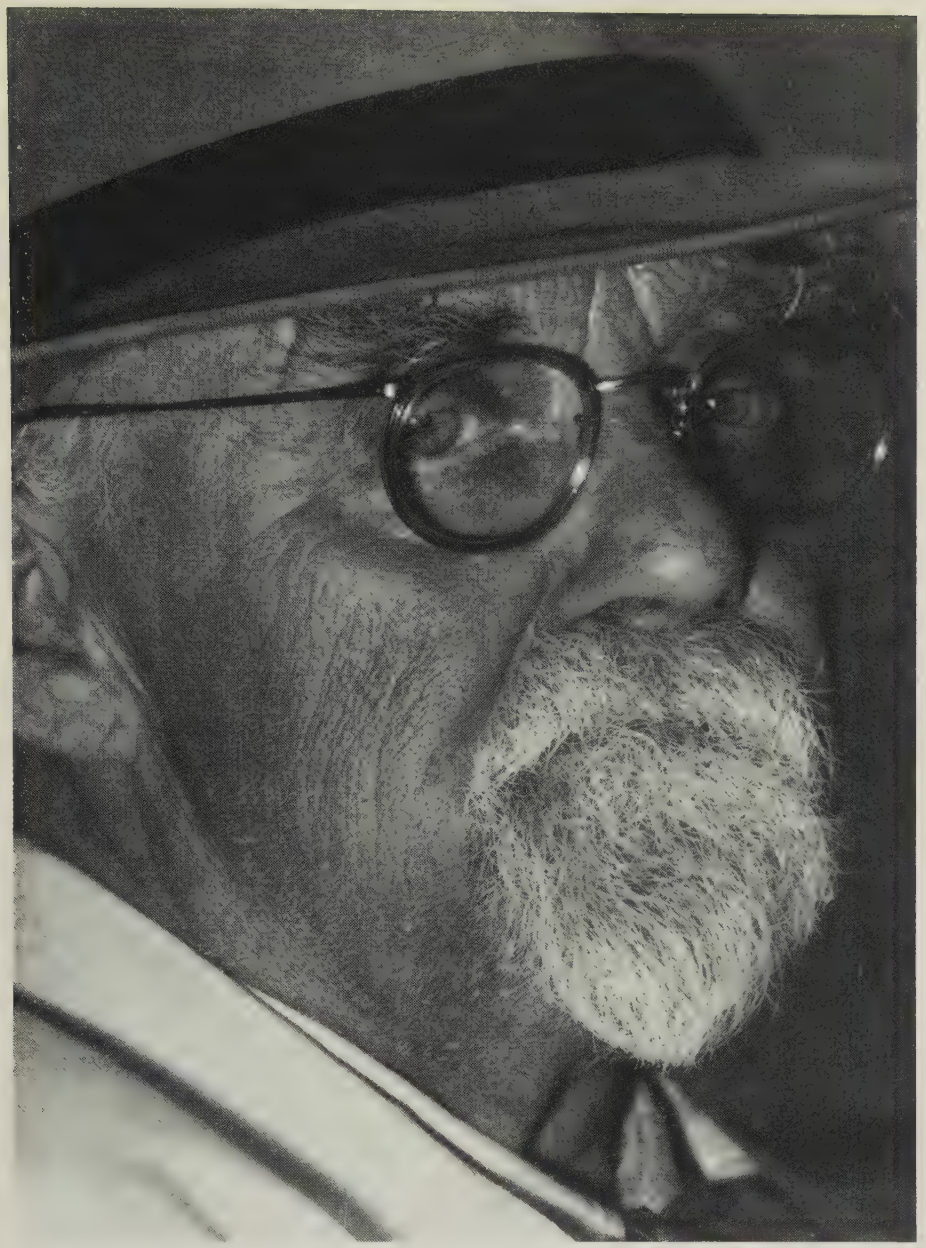
Sobald der Krieg vorbei ist, beginnt Karl Caspar mit neuen kunstpolitischen Aktivitäten. Erfüllt von der Hoffnung, daß nun alles neu beginne, schreibt er dem Kunstreferenten des bayerischen Kultusministeriums am 6. Oktober 1945: »Nicht nur meine Reaktivierung, auch allgemeine Fragen der Organisation der Künstlerschaft, der staatlichen Kunstpflege und Kunsterziehung und des Ausstellungswesens würde ich gerne mit Ihnen persönlich besprechen.« Auch auf der konstituierenden Sitzung der Akademie der bildenden Künste wird Caspar aktiv. Er schlägt die Maler Max Beckmann, Otto Dix, Karl Schmidt-Rottluff und die Bildhauer Edwin Scharff und Karl Knappe für Berufungen vor. Bei der geheimen Wahl wird kein Kandidat akzeptiert. Caspar schreibt verärgert an Karl Sattler, den Präsidenten der Akademie: »Man einigt sich dann meist auf einer mittleren Linie und so hat dann das gute Mittelmaß immer bessere Aussichten als eine scharf ausgeprägte starke Künstlerpersönlichkeit, die Widerspruch hervorruft.« Er selbst wird im Wiedergutmachungsfall auf seinen alten Lehrstuhl berufen, jedoch sofort wieder seines Dienstes enthoben und bald darauf mit der Entschuldigung der Namensverwechslung wieder eingestellt. Zum Wintersemester 1946/47 beginnt Caspar zu unterrichten. Da ein Teil der Akademie zerstört ist, finden die Korrekturen in Brannenburg statt. Wieder ist der Zulauf zu ihm sehr groß. In München verkörpert er die jahrelang verfemte ›Moderne‹ (Dokument 25).

Caspar wird zum Beirat für Angelegenheiten der Bildenden Kunst für die Stadt München berufen. Einem ähnlichen Gremium des Bayerischen Staates gehört er ebenfalls an. Karl Hofer, der langjährige Mitstreiter im Deutschen Künstlerbund, schlägt Caspar vor, diese Künstlervereinigung in München wiederzugründen. Da Caspar Verwechslungen mit einem im Dritten Reich ebenfalls in München gegründeten ›Künstlerbund‹ befürchtet, wird das Vorhaben erst Jahre später von Hofer in Berlin realisiert. In München wird die ›Neue Gruppe‹ als Nachfolgevereinigung der 1937 gemäß der Verordnung zum Schutze von Volk und Staat zwangsaufgelösten ›Münchener Neuen Secession‹ und der ›Juryfreien‹ gegründet. Caspar wird Ehrenvorsitzender. Nach Erreichung der Altersgrenze für Beamte im Wintersemester 1947/48 unterrichtet der auf Lebenszeit berufene Caspar in Brannenburg als Lehrbeauftragter weiter bis 1951. Im Jahre 1948 gründet er zusammen mit Karl Sattler und einem Regierungsbeauftragten namens Jakob die ›Bayerische Akademie der Schönen Künste‹, in welcher er zusammen mit seiner Frau Mitglied wird. Ein Jahr später ernennt ihn die Akademie der bildenden Künste zu ihrem Ehrenmitglied.

1951 eröffnet sich für Karl Casper die Möglichkeit, in der Krypta des Münchner Domes ein Mosaik zu gestalten. Trotz einer Reihe von Enttäuschungen und Mißerfolgen in kunstpolitischen Angelegenheiten, die ihm die Grundlosigkeit seiner Erwartungen eines vollkommenen Neubeginns in künstlerischen Dingen vor Augen führen, hofft er dennoch auf einen Neubeginn wenigstens für die christliche Kunst, da seine Werke in den Nachkriegsjahren durch den persönlichen Einsatz von Hans Dennhöfer in der ›Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst‹ im In- und Ausland gezeigt werden. Trotz einer Augenerkrankung, die ihn physisch und psychisch sehr behindert, arbeitet er mit aller Kraft an dem Domauftrag. Wenigstens ein Werk für eine Kirche der Stadt, in der er über vierzig Jahre gelebt, gearbeitet und gewirkt hat, hofft er zu vollenden, um ein dauerndes Zeichen seiner Existenz, seiner Auffassung und seines Ringens um die christliche Kunst zu setzen. 1953 vollendet er den Entwurf eines Auferstehungsmosaikes. Als es dann in der Krypta zur Begutachtung angebracht wird, äußern die Zuständigen Bedenken, da das Ganze doch »zu gewagt« sei. Von neuem zeigt sich, daß seine Bilder immer noch als zu große Provokation empfunden werden. Er erlebt noch beim Kirchenbauboom der Nachkriegszeit,

25

Fritz Nemitz: *Deutsche Malerei der Gegenwart*, München 1948, S. 100 ff.
Der Beitrag des Südens
Zu den Künstlern, bei denen die Frage nach der malerischen Tradition entscheidend bleibt, gehört Karl Caspar. [...] In München war, im Gegensatz zu Berlin, das figurale Bild und der monumentale Stil noch bodenständig geblieben. So konnte Caspar hier seinen Form-willen entwickeln, und zwar am religiösen Bild, das weniger liturgisch dienendes Medium ist, sondern aus der Unruhe des religiös bewegten Suchers entsteht. [...] Der Gedanke der Passion wird von ihm immer von neuem behandelt und oft kehrt auch die Pietà wieder, jene Mutter, die, den Leichnam in den Armen haltend, die Erde vergißt und deren Geist sich seiner Erlösung bewußt wird. Dieses Motiv, das kein bloßer christlicher Stoff ist, sondern »eine aus der Idee geborene Form, ein christliches Formsymbol« (Konrad Weiß), bestimmt den ethischen Wert dieser Kunst. In der Stetigkeit seiner Entwicklung und der Klarheit der geistigen Anschauung nimmt Caspar eine wesentliche Stellung innerhalb der religiösen Malerei der Gegenwart ein. Aber bei einem so umfangreichen Werk, wie Karl Caspar es geschaffen hat, zeigt sich deutlich auch die Problematik, in der sich das religiöse Bild von heute befindet. Überblickt man die Malerei des 20. Jahrhunderts, so kommt dem religiö-



sen Bild, wie es zunächst scheint, wenig oder gar keine Bedeutung zu. Und doch verhält es sich hier anders. Fast alle wesentlichen Künstler werden von der Frage nach dem sakralen Bild beunruhigt. [...
Die Natur kann nun wohl Trägerin seelischer Empfindungen sein, sie vermag aber nicht den Grund zu schaffen, auf dem das sakrale Bild entsteht. Der christliche Maler kann daher, wenn er ein verbindliches Andachtsbild schaffen will, nicht dem geschichtlichen Gethsemane ausweichen, wie Konrad Weiß voraussah. Die Lage, in die das religiöse Bild durch den Gang der Geschichte heute gekommen ist, wird von einer eigenartigen Paradoxie gekennzeichnet. Es gibt eine religiöse, von christlicher Erschütterung erfüllte Malerei, die, außerhalb der Kirche entstanden, von dieser fast ohne Ausnahme abgelehnt wird, und es gibt andererseits eine im Auftrage der Kirchen geförderte Malerei in Öl und Glas, die zwar dem Motiv nach christlich ist, in ihren Ausdrucksmitteln aber nicht dem Geist der Zeit entspricht.
Zwischen den lebendigen Kräften der Zeit und der Kirche besteht, bis auf Ausnahmen, noch keine Begegnung. [...] Das große Altarwerk eines Nolde wie der reiche Beitrag Caspars, um nur zwei Beispiele zu nennen, sind abseits der Kirche in eigenem Auftrag entstanden. Charakteristisch für diese religiöse Kunst ist ihr abgesonderter eremitärer Charakter.

Abb. 26 *Karl Caspar,* um 1955

daß die problemlosen – weil in ihrer Aussage beliebigen – gegenstandslosen Bilder Einzug in die christliche Kunst halten. Endgültig schwinden auch hier seine Hoffnungen auf eine Wiederbelebung einer figürlichen christlichen Kunst der Moderne, wie er sie lebenslang gewünscht hat.

Zwar werden Caspar (Abb. 26) zahlreiche Ehrungen zuteil. So wird ihm als erstem bildenden Künstler das große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland durch Theodor Heuss verliehen. Auch gehört er wieder den wichtigen Künstlervereinigungen – ›Neue Gruppe‹ und ›Deutscher Künstlerbund‹ – an, und seine Bilder werden überall in Deutschland gezeigt. Caspars Botschaft aber – in einer chaotischen Zeit, die nicht beschönigt wird, durch Bilder von Christus Hoffnung zu stiften – wird immer weniger akzeptiert und verstanden.

Nach längerer Krankheit stirbt Karl Caspar am 21. September 1956 in Brannenburg, wo er auf dem Dorffriedhof begraben liegt. Die Landräte seiner oberschwäbischen Heimat lassen ihm zu Ehren in der Benediktinerabtei von Weingarten ein Pontifikalrequiem zelebrieren.

Alle Abbildungen stammen aus dem Karl-Caspar-Maria Caspar-Filser-Archiv.

Harald Siebenmorgen

»Ein richtiger Beuroner werd ich nie werden«

Karl Caspar als Wandmaler und die ›Beuroner Kunstschule‹

Im Mai 1914 verfaßte der Schriftsteller Konrad Weiß unter dem Titel ›Der katholische Kulturwille und die neue deutsche Kunst‹ einen ›Offenen Brief an P. Desiderius Lenz‹.[1] Unter Berufung auf Cézanne, Gauguin und Van Gogh forderte er in diesem, zuerst in der Zeitschrift ›Hochland‹ abgedruckten Schreiben eine kommende neue religiöse Kunst, die »zu den ersten rudimentären, geistigen und triebhaften Gebilden eines Bewußtseins von höherem Leben, zu Formen wie Hieroglyphen und Fetische« zurückzufinden habe. Habe Lenz noch seine hieratische Kunstform aus einer Norm, aus einem stillgestellten Harmoniezustand heraus entwickeln können, sei dies für den modernen Menschen, auch den »katholischen Künstler«, nur aus dem Bewußtsein einer zerrissenen, äußersten Subjektivität möglich.

Dieser aus dem Geist des Expressionismus geschriebene Brief von Konrad Weiß war eine – respektvoll gemeinte – Abrechnung mit dem Werk des Begründers der ›Beuroner Kunstschule‹, dem damals über achtzigjährigen P. Desiderius Lenz (1832-1928). Weiß war sich dabei bewußt, daß Lenz, als »der Gegenwart überhobene Gestalt«, sein Werk vor bereits einem halben Jahrhundert zu Konzept gebracht hatte; aber die Anziehungskraft seiner Gründung, der ›Beuroner Kunstschule‹, die Popularität ihrer Schöpfungen und schließlich auch die Rezeption der künstlerischen Auffassungen von Lenz in der aktuellen Kunstszene waren erst in jenen Jahren vor 1914 so breit wie nie zuvor.

Der Aufsatz von Weiß war zugleich eine Programmschrift zugunsten der expressionistischen Malerei seines Freundes Karl Caspar und eine Erläuterung zu dessen künstlerischer Entwicklung. In den Anfängen seines Schaffens, in den Jahren seiner Tätigkeit auf dem Gebiet der Wandmalerei zwischen 1905 und 1910, hatte sich Caspar nämlich wiederholt mit der ›Beuroner Kunst‹ beschäftigt und erst ab 1910 sich vollständig von dieser produktiven, gelegentlich aber auch schmerzlichen Beziehung gelöst.

Auf dem engen Markt, auf dem um 1900 die große Zahl junger Künstler sich ihren Platz für den Lebensunterhalt suchen mußte, hatte der Stuttgarter Akademieschüler Caspar bereits frühzeitig sich das Gebiet der kirchlichen Wandmalerei gewählt. Wie die umfangreiche Tätigkeit der ›Beuroner Kunstschule‹, die keineswegs allen zu jener Zeit an sie herangetragenen Aufträgen nachkommen konnte, wie aber auch die Tätigkeit anderer Maler gerade im württembergischen und badischen Raum bezeugte, war hier ein noch nicht völlig ausgeschöpftes Arbeitsfeld für die Malerei gegeben. Gerade in kleineren Pfarrkirchen, oft schlicht im 19. Jahrhundert erbaut, war damals nach dem Ende des Kulturkampfes und im Zuge einer Verbesserung der finanziellen Möglichkeiten das Bedürfnis nach einer aufwendigeren, figürlichen Kirchenausmalung entstanden. Auch die vielen Aufträge für kirchliche Wandmalereien, die zu jener Zeit in seinem engeren Heimatgebiet Südwürttemberg an Gebhard Fugel ergingen, dürften Karl Caspar in der Erfolgsaussicht für eine solche Spezialisierung bestärkt haben.[2]

Bereits im Jahre 1903 war dem damals 24jährigen Caspar die ›Beuroner Kunstschule‹, die – als mönchische Künstlergruppe – im hohenzollerischen Benediktinerkloster Beuron und weit darüber hinaus tätig war, bekannt.[3] Deren Anfänge gingen bereits bis in das Jahr 1864 zurück, als der an der Münchener Akademie als Bildhauer ausgebildete Peter Lenz in Rom mit der Suche nach einer völlig neuen Formensprache zu einer umfassenden Reform der christlichen Kunst begann.[4] Für die Wandmalerei postulierte Lenz die Abkehr vom tiefen-

1 Zitiert nach dem Wiederabdruck in Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 191-205. Vgl. auch Konrad Weiß: *Karl Caspar,* Augsburg 1929. – Für Hinweise zu diesem Beitrag habe ich Herrn Karl-Heinz Meißner, München, sowie Herrn Bruno Effinger, Saulgau, zu danken.

2 Vgl. Walter Rothes: *Gebhard Fugel, Eine Einführung in des Meisters Werk und Leben,* Bonn 1929. – Adolf Smitmans: Das Christusbild Gebhard Fugels, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg–Stuttgart, Jg. 1978, S. 45-62, bes. S. 55 f. (Werkliste)

3 Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max vom 18. Mai 1903: »Ich ließ mir noch verschiedenes zeigen so z. B. den Beuroner Kreuzweg ‚mit Erläuterungen von Bischof Keppler, aber ich glaube, das würde die lb. Eltern auch nicht zu sehr erfreuen.« – Alle Briefe von und an Caspar befinden sich im Karl Caspar-Maria Caspar-Filser-Archiv, Brannenburg–München.

4 Hierzu und zum folgenden zuletzt Harald Siebenmorgen: *Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne,* Sigmaringen 1983.

räumlichen Illusionismus und der Perspektive, um durch eine linear-flächige Einbindung und Stilisierung der Komposition die Monumentalität des Bildes und dessen Geschiedenheit von der Welt des Betrachters zu steigern (Kat. Nr. 2, 3). Erstes Hauptwerk wurde die 1868-71 erbaute und – mit Hilfe seines Freundes Jakob Wüger und dessen Schülers Fridolin Steiner – ausgemalte Mauruskapelle in der Nähe des Klosters Beuron im Donautal (Abb. 1). Die Radikalität seines Abstraktionsgedankens und die dabei vorgenommenen Anlehnungen an die altägyptische Kunst trugen Lenz, einem Vorläufer der künstlerischen Entwicklungen der Moderne um 1890, zur damaligen Zeit vielfach Widerspruch und Unverständnis ein, die sich auch nach seinem und seiner Freunde Klostereintritt in Beuron zu Beginn der siebziger Jahre fortsetzten. Bei der allmählichen Konstitution einer klösterlichen Kunstschule trat ab 1874 die spätnazarenische Malauffassung Wügers gegenüber den Stilidealen von Lenz in den Vordergrund; sie prägte die großen Wandzyklen der Beuroner Künstler in Monte Cassino 1876-80, im Kloster Emaus in Prag 1880-87 und den Kreuzwegzyklus in Stuttgart 1889-90.

Zur Zeit, als Karl Caspar die ›Beuroner Kunstschule‹ kennenlernte, stand diese auf dem Höhepunkt ihrer Entfaltung. Nach ihrer formellen Organisation 1894 hatte der stark an Byzantinischem orientierte P. Paulus Krebs die Leitung der Kunstschule übernommen, während Lenz lange Jahre im Ausland zur Ausstattung des Klosters St. Gabriel in Prag 1891-99 und der Krypta des benediktinischen Mutterklosters Monte Cassino 1899-1910 weilte und dort größere Selbständigkeit fand. Unter Krebs wuchs die Kunstschule rasch an, so daß teilweise mehrere Künstlergruppen gleichzeitig an verschiedenen Orten mit Wandmalereien beschäftigt waren; Oblaten, die sich der Kunstschule angeschlossen hatten, machten sich zum Teil wie Josef Guntermann oder Hermann Bantle wieder selbständig und schufen nach 1900 eigene, vielfach beuronisch beeinflußte Werke. Der 1898 gegründete Beuroner Kunstverlag verbreitete die Bilderfindungen der Mönchskünstler in kleinen Andachtsbildern mit hohen Auflagen in der katholischen Bevölkerung vor allem Südwestdeutschlands. Es gab kaum eine Kunstzeitschrift, die in jenen Jahren dem aktuell erscheinenden, populär gewordenen und dennoch so weltferne wirkenden Schaffen der ›Beuroner Kunstschule‹ nicht größere Beiträge widmete. Um 1900 bis 1914 war die ›Beuroner Kunst‹ im deutschen Kunstgeschehen ein fester Begriff, der sich nur mehr insofern modifizierte, als man erst 1905 anläßlich der Ausstellung in der ›Wiener Sezession‹ zum ersten Mal etwas von den radikaleren Entwürfen aus der Frühzeit von Lenz (Kat. Nr. 2, 3) erfuhr.

Abb. 1 *Mauruskapelle bei Beuron,* 1868-71

Abb. 2 *Chorbogen und Chor der Pfarrkirche zu Heudorf,* 1905-06

Karl Caspar begann seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Wandmalerei zunächst auf unabhängigen Wegen. 1905 erhielt er den Auftrag zu einem Chorbogenbild in der katholischen Kirche des bei Mengen in Südwürttemberg gelegenen Dorfes Heudorf.[5] Das Programm des Bogens (Abb. 2; Kat. Nr. 110) hat die ›Darstellung der streitenden, leidenden und triumphierenden Kirche‹ zum Gegenstand.[6] Die ›Triumphierende Kirche‹ nimmt den Hauptteil des Bildes ein: die Dreifaltigkeit im Scheitel des Bogens, umgeben von sechs männlichen und weiblichen Heiligen, geschickt der Bogenkurve angepaßt. Das linke Bogenende zeigt, als ›Leidende Kirche‹, das Fegefeuer; kein Flammenmeer, sondern eine »feuerflüssige Erzmasse«, aus der ein Engel eine der leidenden Seelen gerade erlöst.[7] Das rechte Bogenende gilt der ›Streitenden Kirche‹ und zeigt einen Jüngling, vor die Wahl zwischen dem Verführer und einem Priester, der ihn auf die Dreifaltigkeit weist, gestellt. Stilistisch verarbeitete Caspar in diesem Werk Anregungen Fugels, etwa dessen 1899 begonnenes Chorbogenbild in der Stadtpfarrkirche zu Wangen, und von Puvis de Chavannes, dessen Werke er während der Zeit der Heudorfer Ausmalung auf einer Paris-Reise 1905 studiert hatte[8], mit einem graphisch linearen, zu jener Zeit als ›altdeutsch‹ geltenden Figurenstil.

Sowohl die Auftragsvergabe an Caspar für dieses Gemälde als auch dessen Ausführung in den Jahren 1905 und 1906 waren von vielerlei Streitigkeiten und Widerständen geprägt. Dem Pfarrverweser Eugen Drexler, der aufgrund der Empfehlung eines Fürsprechers Caspars, des Balinger Pfarrers Pfeffer, den jungen Künstler für die Arbeit engagiert hatte, verdanken wir nicht nur eine Würdigung der Wandmalerei in der Lokalpresse anläßlich der Einweihung[9], sondern in seinen 1942 abgefaßten Lebenserinnerungen auch die genaue Schilderung aller Schwierigkeiten und Konflikte vor der Fertigstellung der Arbeit.[10]

Die Kabalen und Schachzüge aller Beteiligten in diesem Streit brauchen nicht im einzelnen verfolgt zu werden. Folgende Tatsachen lassen jedoch etwas über die Beurteilung des Werkes von Caspar erkennen:

Bereits früh hatte sich Caspar das Mißfallen des für die Genehmigung des Werkes zuständigen Bischofs von Rottenburg, Paul Keppler, selber Autor zahlreicher kunstgeschichtlicher und -kritischer Werke, im Zusammenhang dieses Auftrages zugezogen. Caspar, der einen sorgfältigen Kompositionsentwurf zu seinem Bilde lange schuldig blieb, unterbreitete im Sommer 1905 anstelle einer Gesamtskizze Keppler lediglich eine Reihe von Einzelstudien zu den Heiligen, darunter auch Aktzeichnungen, die den Zorn des Bischofs hervorriefen[11]; auch eine nachträglich eingesandte Skizze zur Gesamtkomposition fand – »ein flüchtiges Gesudel«, »das zwar die Zahl und Stellung der Figuren erkennen ließ, aber mehr einer Karikatur als einem Kirchenwandbild ähnlich sah«[12] – beim Bischof wenig Beifall. Mit einem Erlaß vom 24. August 1905 machte Keppler, verbunden mit einer detaillierten Einzelkritik, massive Bedenken gegen die Planung geltend und hielt mit der Genehmigung der Ausführung zunächst zurück. Auch wenn Keppler später, aufgrund verschiedener persönlicher Interventionen und der von Caspar durchgeführten Verbesserungen am Entwurf, die Arbeit bewilligte, blieb er doch nach Abschluß der Heudorfer Arbeit bei seinem negativen Urteil über das Werk: »Herr Caspar möge im profanen Kunstschaffen gute Erfolge haben, aber von den Kirchenwänden soll er künftig die Hände lassen!«[13]

Karl Caspar, ausgestattet mit glänzenden Akademiezeugnissen, war mit großem Selbstbewußtsein an die Aufgabe herangegangen. So scheute er auch gleich zu Beginn die Auseinandersetzung mit dem Auftraggeber, Drexler, nicht, der ein anderes Bildmotiv für die ›Streitende Kirche‹ verlangte; Caspar setzte sich freilich durch. Nur mit Mühe gelang es Drexler, ihn von einem öffentlichen Streit mit dem Bischof abzuhalten.[14] Als nach der Fertigstellung der ersten Hälfte des Bildes während der Winterpause auch aus der örtlichen Bevölkerung Kritik laut wurde, schaltete Drexler, unsicher geworden, einen Gutachter ein: den Leiter der ›Beuroner Kunstschule‹, P. Paulus Krebs.

Wie Drexler später schrieb, behauptete Caspar von sich, daß er in seinem

5 Zu den Lebensdaten vgl.: *Karl Caspar 1879-1956*, Ausstellungskatalog, Museum Langenargen 1979, S. 47-104, hier S. 55.

6 Vgl. die Beschreibung bei Eugen Drexler: »Die Wandgemälde in der Heudorfer Kirche«, in: *Der Oberländer* (Saulgau), 74. Jg., 2. und 3. Oktober 1906.

7 Ebenda.

8 Kat. Langenargen (wie Anm. 5), S. 55.

9 Vgl. Anm. 6.

10 »Der kirchliche Auftraggeber und der Künstler, Ein Beitrag aus den Lebenserinnerungen des Pfarrers Eugen Drexler (1875-1945), Pfarrverweser in Heudorf, Dekanat Saulgau, 1905-1906«, Abdruck in: *Heilige Kunst*. Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Jg. 1957-58, S. 103-108.

11 Ebenda, S. 104.

12 Ebenda, S. 104.

13 Ebenda, S. 108.

14 Ebenda, S. 105.

15 Ebenda, S. 105 f.

»hieratischen Stil« den Beuronern besonders nahestünde.[15] In der Tat ließ er die ornamentalen Dekorationen auf der Laibung des Chorbogens und an den Wänden des Chors (Abb. 2) in der Heudorfer Kirche nach Vorbildern gestalten, die der 1899 bis 1902 unter Leitung von Krebs in Beuron gebauten Gnadenkapelle (vgl. Abb. 1) entnommen waren; allerdings ließ Caspar über diese allgemeine Anweisung hinaus Drexler und dem Dekorationsmaler Rauch darin zunächst freie Hand, bis er später einiges ändern ließ.[16]

Caspar sah daher dem Beuroner Gutachten mit Interesse entgegen.[17] Krebs lobte am Heudorfer Bild die Komposition und die »Würde der Auffassung«, machte jedoch gleichzeitig eine ganze Reihe von Einzeleinwänden, die sich Caspar bei der späteren Weiterarbeit an der Malerei, etwa in der Abänderung des Blautones des Hintergrundes, teilweise auch zu eigen machte.

Die grundsätzlichen Vorbehalte von Krebs galten der »Stellung zur Natur« in Caspars Malerei. Bei der ersten Betrachtung stieß sich Krebs am »Naturalistischen« und damit – wie man unrichtig, wie schon Caspar selber auffiel, den Begriff in Beuron gebrauchte – »Secessionistischen« seines Stils, etwa am »Unedlen« des Christuskopfes. Wie Drexler Caspar mitzuteilen wußte, revidierte allerdings Krebs in einem nachträglich abgefaßten Schreiben den Grundtenor seines Urteils. Er schrieb auf eine vorangegangene Äußerung Drexlers hin: »Je mehr ich mir die Komposition ›Triumphierende Kirche‹ ins Gedächtnis zurückrufe, desto mehr muß ich mir sagen, daß Ihre Ansicht, der junge Künstler stehe in seiner Auffassung unseren Prinzipien ungleich näher als andere, vollkommen richtig ist. Und es kann aus dem Manne noch etwas tüchtiges werden, wenn er es über sich bringt, das zu Oberflächliche in der Ausführung, das Willkührliche im Faltenwurf, das Portrait in den Köpfen zu vermeiden und eine klare, bestimmte, ideale Zeichnung seiner Figuren anzustreben.«[18]
Krebs maß die Malerei somit an den Prinzipien, wie sie für die ›Beuroner Kunst‹, gerade in der von ihm betriebenen Akzentuierung, Geltung hatten. In einem Brief an Maria Filser wischte Caspar allerdings die kritischen Passagen des Gutachtens in recht beleidigtem Ton vom Tisch: »Die Beuroner leiden an dem Hauptfehler, daß sie sich einbilden, Ihre Arbeiten lösen ihr Wollen. Ja der Wille ist schon gut (wenn auch einfältig) aber! Zur Kunst gehört nicht in der Hauptsache Philosophie und Theologie sondern natürlich Begabung. – Auch auf die Gnade darf man sich nicht einlassen in der Kunst.«[19]

Als Caspar freilich im folgenden Jahr der ungleich faszinierenderen Person von Lenz und dessen Gedankenwelt begegnete, zeigte er sich davon in weitaus intensiverer Weise stimuliert und zur Selbstüberprüfung herausgefordert als hier.

Bereits Ende des Jahres 1906 kam Caspar für die Ausmalung einer zweiten Kirche, jener der Gemeinde Binsdorf in der Nähe des hohenzollerischen Haigerloch, ins Gespräch.[20] Wie auch hier sein Gönner, der zum Diözesankunstverein gehörige Pfarrer Pfeffer, positiv eingewirkt haben soll, hat offenbar auch dieses Mal wiederum Bischof Keppler hindernd in die Auftragsvergabe einzugreifen versucht.[21] Bevor Caspar schließlich im Juli 1907 eine erste, allerdings bereits mit dem hohen Betrag von 4000 Mark honorierte Skizze für die Binsdorfer Kirchenausmalung vorlegte[22], ging er Ende März des Jahres zunächst auf eine mehrmonatige Italienreise. Anfang Mai langte er im süditalienischen Monte Cassino an, wo P. Desiderius Lenz mit einer Reihe weiterer Künstler bereits seit Jahren an der Ausstattung der Krypta der Klosterkirche tätig war (Abb. 3).

In einem Brief vom 4. Mai 1907 berichtete Caspar Maria Filser von seinen Besuchen bei Lenz und dessen holländischem Mitarbeiter, dem Bildhauer P. Adalbert Gresnicht. Die Beurteilung, die die Heudorfer Wandmalereien und einige von Caspar vorgelegte Skizzen erfuhren, enthalten für den mit der Person und dem Denken von Lenz' Vertrauten keinerlei Überraschung:

»Heute morgen sagte mir P. Adalbert, der jüngere, P. Desiderius habe meine Skizzen genau angesehen und sie interessieren sie beide sehr. Er habe ihm gesagt,

16 Ebenda, S. 104 und 106.
17 Brief von Caspar an Maria Filser vom 19. Februar 1906.
18 Brief von Pfarrverweser Drexler an Caspar vom 24.-27. Februar 1906.
19 Brief von Caspar an Maria Filser vom 1. März 1906.
20 Pfarrakten Binsdorf, Eintrag vom 20. Dezember 1906 (freundl. Mitt. von Pfarrer Th. Streble, Binsdorf). Vgl. auch Kat. Langenargen (wie Anm. 5), S. 57.
21 Vgl. Brief von Karl Caspar an seinen Bruder Max ohne Datum (Ende 1910): »[...] Morgen firmt der Bischof Keppler in Binsdorf, es ist somit sogut wie ausgeschlossen, daß ich dort noch den Chor zum Auftrag bekomme. Denn ich weiß bestimmt, daß er abfällig urteilt. Es wird mir nichts anderes übrig bleiben, als auf die kirchliche Malerei zu verzichten. [...]«
22 Pfarrakten Binsdorf, Eintrag vom 26. Juli 1906.

Abb. 3 *Die Beuroner Künstlergruppe in Monte Cassino,* Erinnerungspostkarte Karl Caspars von seinem Aufenthalt in Monte Cassino 1907, ganz rechts stehend P. Desiderius Lenz

ich habe ein großes Talent für die kirchliche Malerei großen Stils, nur müsse ichs noch viel mehr ausbilden, viel konsequenter durchführen, strenger, weniger individuell und mehr typischer werden. – Ich hätte Gefühl in den Studien, nur zuviel, denn, so meinte P. Desiderius, auf den Gesamteindruck, auf die Individualität der Köpfe und einer ganzen Figur käme es gar nicht an, nur auf die Ästhetik der Verhältnisse, auf den Wohlklang der Geometrie; vor allem müßte ich das Mathematische viel mehr berücksichtigen. P. Adalbert, dem das, was er von mir gesehen hat, sehr gut gefallen (er behandelt mich mit einer gewissen Achtung), sagte mir, P. Desiderius sei ein großer Mann und ein jeder Große sei fertig und starr, aber dies müsse so sein, dies imponiere ihm. Er habe einen tiefen Glauben an seine Kunst und seine Grundsätze. Er meinte, wenn P. Desiderius eine Wand mit einem Michelangelo und einem Fra Angelico (den er nicht mag, er ist ihm zu weich zu frömmlich) hätte, er würde das Bild unbedingt zustreichen, um das seine darauf zu malen, das er für viel besser, d. h. viel richtiger halten würde.

Nach dem Mittagessen holte mich P. Desiderius ab, und nahm mich mit sich ins Atelier. Er ist sehr nett und voller Freundlichkeit gegen mich. Nun fing er an mir seine Lehre von der hieratischen Kunst überhaupt zu predigen. Er sagte mir, es habe ihn sehr gefreut, aus meinen Skizzen zu ersehen, daß ich viel Talent für die kirchliche Kunst Großen Stils habe, aber ich hätte noch sehr viel zu lernen. [...] Kunst sei vor allem nicht Sache des Gefühls und nicht der Einzelnen. Seitdem man direkt die Natur benutze, seitdem man nach Modellen studieren müsse, sei die Kunst in Verfall gekommen. Das Individuelle in der Kunst habe überhaupt keine Daseinsberechtigung! Das sind scharfe Sätze und jedem anderen wäre es leicht dagegen zu sprechen, nicht aber bei P. Desiderius. Er ist von der eigenen Richtigkeit felsenfest durchdrungen, für ihn gibt es nichts anderes. Er ist ein kristallklarer Kopf; Vernunft, sagt er, sei in der Kunst das Wichtigste. – Ich werde nie seine Ansicht ganz zu der meinigen machen können, da bin ich zu verschieden von ihm veranlagt.«[23]

Später fuhr Caspar fort: »[...] für die hieratische Kunst und speziell die monastische [die der Mönche] hat P. Desiderius vollständig recht. Diese muß streng gesetzmäßig sein, bloß glaub ich nicht, daß man mit solcher Härte die äußersten Konsequenzen zu ziehen braucht – Ich hätte nicht gedacht, daß sich P. Desiderius so freundlich und so viel mit mir beschäftigen würde. Schon dies ist mir ein Beweis, daß er von meinen Skizzen etwas hält, auch wenn er nicht damit einverstanden ist. Fürs erste, sagte er, müsse ich den Figuren Heiligen-

23 Brief von Caspar an Maria Filser vom 4. Mai 1907.

scheine geben (dies sei auch am Chorbogen der Hauptfehler), dadurch werde dann von selbst bedingt, daß die Landschaft hinten und die Luft wegfallen. Er meint eben, ich empfinde noch nicht konsequent genug, ich bin ihm noch nicht genug beuronisch, noch zu sehr von der Natur abhängig. – Ich glaub von seinem Standpunkt aus muß er Staffeleibilder überhaupt verwerfen, denn auf diese lassen sich seine Prinzipien nicht anwenden, wenigstens für mein Gefühl nicht. Nein ein richtiger Beuroner werd ich nie werden, wenn ich von P. Desiderius auch viel lernen kann und auch das, was er sagt, sehr interessant ist.«[24]

Und in bezug auf seine damaligen Konflikte um die Binsdorfer Ausmalung mit dem Rottenburger Bischof Keppler trug Caspar am 6. Mai 1907 nach: »P. Desiderius erzählt mir von sich aus seinem Leben, wie lang und wie schwer er habe um Anerkennung ringen müssen. Ich müsse mir eben auch das Feld erobern. Mit der Zeit müßte dies auch der Bischof einsehen, der gute Absichten habe, wenn er auch nicht das richtige Verständnis besitze. – Dies ist natürlich leicht gesagt. Immerhin kann ich mich nun auf P. Desiderius berufen.«[25]

Als sich die Auftragsvergabe in Binsdorf wegen der gewichtigen Widerstände weiter verzögerte, berief sich Caspar tatsächlich auf Lenz. Dieser schrieb am 29. Juli 1907 aus Monte Cassino an den Stadtpfarrer von Binsdorf: »Auf Euer Hochwürden sehr geehrtes Schreiben kann ich Ihnen ungesäumt folgendes berichten:
Ich halte Herrn Caspar geboren zum Kirchenmaler, wenn er Gelegenheit nehmen wird u. sich Zeit nehmen kann, sich zur Reife auszubilden. Hierzu ist aber das Erste, daß er Gelegenheit finde u. ihm soviel Zeit gegeben werde, daß er die Vorarbeiten nicht sparen muß. An Feingefühl für Tiefe, innere Auffassung u. Ausdruck wird er wenige Seinesgleichen haben in Württemberg. Mit noch etwas Augenmerk auf gewisse Traditionen, z. B. Christuskopf etc. u. daß er in der Skizze, die er vorlegen wird, nicht bloß das Figürliche, sondern ebenso das Ornamental-Umgebende, was macht, daß aus der Wand, dem Werk ein Ganzes wird, berücksichtigt wird, müßte ihm in Ihrer Kirche ein Schönes u. wahrhaft Erbauendes gelingen, denn in den Kompositionen u. in dem Ausdruck hat er vollständig Fühlung mit der altitalienischen Schule, die in Feinheit des Ausdrucks nicht übertroffen ist, u. die immer die beste Studienquelle bleibt. Ich wünsche sehr, daß es Herrn Caspar gelingen möge, u. ihm gegeben sei, in Ihrer

Abb. 4 *Inneres der Pfarrkirche in Binsdorf,* Aufnahme aus der Zeit kurz nach Entstehung der Wandmalereien Caspars, 1908

24 Ebenda.
25 Ebenda, Nachtrag vom 6. Mai 1907.

Abb. 5 *Die Gnadenkapelle der Beuroner Klosterkirche,* rechte Eingangswand, 1899-1902

Kirche ein Werk zu erstellen, in dem er einen großen Schritt vorwärts tun u. sein Ziel erreichen könne. Denn wie gesagt, wenn er das, was er in sich hat zur Vollreife bringen kann, wird er die religiöse Kunst u. noch viele damit erfreuen. In voller Ergebenheit P. Desiderius Lenz O. S. B.«[26]

Der Auftrag, den Caspar in Binsdorf schließlich trotz dieser Fürsprache erst nach langem Zögern am 20. Mai 1908 erhielt, erstreckte sich auf fünf Gemälde im Langhaus der Kirche; im Sommer desselben Jahres führte er die Arbeiten aus.[27] Caspars Gemälde, die allerdings bis 1956 durch eine von ihm ebenfalls ausgeführte Dekorationsmalerei in ihrer Wandwirkung verstärkt wurden, mußten sich gegen eine reichhaltige, ältere historistische Ausstattung der Kirche behaupten, zu der auch eine Ausmalung des Chores im späten 19. Jahrhundert gehörte (Abb. 4)[28]. Die rechte Wand zeigt die Darstellungen der Pietà, der Verkündigung und der Heimsuchung (Kat. Nr. 112) die linke, jeweils in einer Zweiergruppe, die alttestamentarischen Frauen Esther und Judith sowie Eva und Sulamith (Kat. Nr. 112).

Gerade bei diesen Vorläuferinnengestalten griff Caspar abgewandelt auf Motive Beuroner Wandmalereien zurück: die Figurendarstellungen Esthers, Sulamiths und Judiths in der 1899 bis 1902 ausgemalten und der Klosterkirche angeschlossenen Beuroner Gnadenkapelle (Abb. 5). Machte sich Caspar die statuarische Vereinzelung der Figuren und die weitgehende Frontalität aus den Beuroner Kompositionen zu eigen, so blieb er doch in der freien räumlichen Entfaltung der Personen vor knappem landschaftlichem Hintergrund, den plastisch durchgeführten Gewandbildungen und der körperhaften, schweren Präsenz der Gestalten dem Beuroner Stil der Gnadenkapelle fern.

Auch in den drei szenischen Kompositionen auf der anderen Wandseite fand Caspar zu weitgehend eigenständigen Gestaltungen seiner Bildthemen. Im Hauptbild, der in der Mitte angeordneten Pietà, versammelt er fünf Gestalten um den aufgebahrten Leichnam Christi zu Füßen des Kreuzes. Nur im ganz grundsätzlichen Suchen nach einer klar disponierten, flächig geordneten, monumentalen Form, im streng symmetrischen Aufbau und in einigen Einzelmotiven wie dem zur festen Form gerollten Tuch unter dem Haupt Christi[29] sind Beuroner Einflüsse zu erkennen. Neben Voraussetzungen, die bei Puvis de Chavannes und Hans von Marées zu suchen sind, vielleicht auch – in den Figuren des Nikodemus und Josephs von Arimathia im Pietà-Bild – in der Kenntnis von Werken Hodlers gesehen werden können, verarbeitete Caspar in seinen Binsdorfer Malereien, vor allem den Seitenfeldern der ›Verkündigung‹ und der ›Heimsuchung‹ auf der rechten Wand, zahlreiche Anregungen, die er während seiner Italienreise durch die altitalienische Malerei Giottos und seiner Zeit erhielt. Caspar verband diese Anregungen mit einer ›modernen‹ Zügigkeit der Linienumrisse und differenzierten koloristischen Wertigkeiten.

Diese Stellung der Binsdorfer Wandmalereien Caspars haben verschiedene Zeitgenossen in treffende Beobachtungen gefaßt. In einem Aufsatz, in dem er erstmals auf das Schaffen seines späteren Freundes einging, schrieb Konrad Weiß 1909 über die Bilder: Sie »können weder den Beuronern noch den Modernen etwas Fremdes sein. Sie sind eine Synthese von monumentaler hieratischer Form und aus der Natur gewonnener, aber geistig übersetzter und verklärter Farbe.«[30] Eine zweite ausführliche Äußerung über die Binsdorfer Gemälde stammt von einem Beuroner Malermönch, der zu den interessantesten Persönlichkeiten der Beuroner Kunstschule gehörte: dem Holländer P. Willibrord Verkade, den Caspar Ende des Jahres 1907 während seines Aufenthaltes in München kennengelernt hatte. Nach einer Besichtigung in Binsdorf, die Verkade wohl nach Abschluß einer eigenen Wandmalerei in Heiligenbronn im Schwarzwald Ende des Jahres 1908 durchführte, schrieb dieser über Caspars Malereien:

»Wie ich versprochen will ich noch mal kurz darlegen, was ich von d. Malereien in Binsdorf des Herrn Caspar meine. Ich habe die feste Überzeugung, daß Herr Caspar in dieser Arbeit der christlichen Kunst einen guten Dienst erwiesen. Aber nicht blos er sondern alle die dazu beigetragen. – Im Gegensatz

26 Brief von P. Desiderius Lenz an den Stadtpfarrer von Binsdorf, Abschrift im Karl-Caspar-Maria Caspar-Filser-Archiv, Brannenburg–München.

27 Pfarrakten Binsdorf, Eintrag vom 20. Mai 1908, vgl. Kat. Langenargen (wie Anm. 5), S. 58.

28 1956 bot die Pfarrgemeinde Binsdorf Karl Caspar an, eine neue Chorausmalung zu schaffen; der lehnte dies unter Hinweis auf Alter und Gesundheit ab. Stattdessen führte der Münchener Maler Edzard Seeger das Werk aus. Freundl. Mitt. von Pfarrer Th. Streble, Binsdorf.

29 Caspar verwendete hier ein Motiv, das Lenz erstmals im Entwurf für die Liegefigur des Hl. Maurus 1868-71 in der Mauruskapelle verwendete; vgl. Siebenmorgen (wie Anm. 4), Abb. 177 und 181.

30 *Kölnische Volkszeitung,* Juli 1909, Nr. 559, Zitiert nach dem Wiederabdruck in Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 39.

zu den meisten Leistungen heutigen Tages auf decorativem Gebiete, ist es ihm gelungen, jene tiefen Empfindungen in seinen Compositionen zu legen, die uns bei den Künstlern der Giotto-Schule so fromm stimmt; und das auszusprechen in einer Form die den ewigen Principien der monumentalen Malerei entspricht. Sein Werk steht weit über jenen Schablonenarbeiten wie man sie fast in allen Pfarrkirchen findet, wo zwar mit sogenannten »kirchlichen« Formen operiert wurde, deren Schöpfer aber über das Gegenständliche nie hinauskommen. Man sieht z. B. das Opfer Abrahams dargestellt, alles ist sauber gemacht, es fehlt äußerlich nichts, die Nägel sitzen auf den Fingern, alle zu großen Verstöße gegen Proportion und allgemeine Form sind vermieden, man sieht die Darstellung der Handlung, aber weiter sagt uns das Bild nichts. – Caspars Werk steht auch weit über den Arbeiten jener modernen Künstler, die zwar nach guten Principien der monumentalen Kunst arbeiten, aber für die eine Mutter Gottes oder ein Baum das Gleiche ist, die eine profane Darstellung u. eine religieuse Composition durch aus gleich behandeln. Endlich ziehe ich seine Arbeit denen vor, die zwar religieuses Gefühl zu besitzen zeigen, deren Arbeiten aber entweder die Panoramabilder oder kolorirte Photographien von frommen religieusen Begebenheiten sind, ich denke hier z. B. an Fugel u. Feuerstein. die dadurch gegen den [sic!] Principien der monumentalen Kunst sündigen.«[31]

Jan Verkade, wie er vor seinem Klostereintritt hieß, war 1894 zunächst als Oblate in Beuron eingetreten und hatte 1898 die Mönchsgelübde abgelegt.[32] Die Bekanntschaft mit ihm erschloß Caspar Anregungen, die für sein Schaffen zwischen 1908 und 1910 und auch darüber hinaus von Bedeutung waren.

1891 war der junge Maler Verkade in Frankreich über seinen Landsmann Jacob Meyer de Haan mit Paul Gauguin und Paul Sérusier bekanntgeworden, die ihn künstlerisch tief beeindruckten. Im Umkreis der Künstlergruppe von Pont-Aven hielt er sich längere Zeit in der Bretagne auf; er gehörte auch zu den Teilnehmern jenes legendären Banketts, das anläßlich der Abreise Gauguins nach Tahiti zu dessen Ehren am 23. März 1891 im Pariser Café Voltaire gegeben wurde. Mit Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Paul Ranson und Xavier Roussel gehörte Verkade zum engen Kreis der Künstlergruppe der ›Nabis‹, die sich 1890 in Paris konstituiert hatte.[33] Besonders intensive künstlerische Beziehungen verbanden ihn zu jener Zeit mit Sérusier, dem Gauguin-Schüler Charles Filiger und dem Dänen Mogens Ballin.[34] Das Bedürfnis, dem verhaßten Paris – wie Gauguin oder Emile Bernard – weit zu entfliehen, führte Verkade 1892 auf eine ausgedehnte Reise nach Italien und schließlich ins Kloster Beuron nach Deutschland, dessen künstlerische Ideale ihm zunächst völlig verwandt mit seinen im Kreis Gauguins gewonnenen Auffassungen erschienen.[35]

Auch nach seinem Klostereintritt behielt Verkade – durch Briefe und Besuche – engen freundschaftlichen Kontakt mit den Künstlern, die er 1891-92 in Frankreich kennengelernt hatte. Aus dieser Freundschaft resultierten Besuche von Paul Sérusier bei Verkade 1896 in Prag, wo dieser an der Ausmalung des Klosters St. Gabriel in Prag mitarbeitete, 1897 in Beuron, von Sérusier und Maurice Denis 1903 in Beuron und 1904 in Monte Cassino, wo er zeitweilig in der Krypta mittätig war; im selben Jahr suchte ihn dort auch Emile Bernard auf. Zu Ostern 1907 hatte Verkade Gelegenheit, alle seine ehemaligen ›Nabi‹-Gefährten in Paris wiederzusehen und die Freundschaft zu erneuern.

Der Kontakt mit vielen seiner Freunde aus dem ›Nabi‹-Kreis und der Gruppe von Pont-Aven blieb auch deswegen weit über das Jahr 1893 hinaus lebendig, weil eine ganze Reihe von ihnen auf verschiedenen Wegen das gleiche Ziel verfolgte: ihre neuen Stilauffassungen für eine neue Darstellung der christlichen Bildthemen, vor allem der kirchlichen Wandmalerei, fruchtbar zu machen. Bei kaum einem von ihnen verlief der Weg so geradlinig wie bei Verkade, der, nach seiner Taufe am 26. August 1892, während der Italienreise mit ersten Wandgemälden christlichen Inhalts begann. Die beiden bislang unbekannten

31 Manuskript im Karl Caspar-Maria Caspar-Filser-Archiv, Brannenburg–München. Der vielfach korrigierte Text wird nach der Letztfassung zitiert. Zur Datierung des Textes vgl. die Karte von Pfarrer Albert Pfeffer an Karl Caspar vom 13. Mai 1908: »Heute bei Pater Willibrord und seinen herrlichen Studien in seinem kleinen Atelier. Habe ihm von Binsdorf berichtet. Tausend herzliche Grüße Pfeffer.«

32 Verkade hat in zwei Bänden ausführliche Lebensschilderungen niedergelegt, vgl. P. Willibrord Verkade: *Die Unruhe zu Gott, Erinnerungen eines Malermönches,* Freiburg ¹1920. – Ders.: *Der Antrieb ins Vollkommene, Erinnerungen eines Malermönches,* Freiburg ¹1931. – Zur Biographie vgl. auch P. Suso Mayer OSB: *Beuroner Bibliographie, Schriftsteller und Künstler während der ersten hundert Jahre des Benediktinerklosters Beuron 1863-1963,* Beuron 1963, S. 144-147, 172-174.

33 Vgl. Wladyslawa Jaworska: *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven,* Neuchâtel 1971, bes. S. 169-174. – George L. Mauner: *The Nabis: Their History and Their Art, 1888-1896,* New York–London 1978 (Phil. Diss. 1967).

34 Zur künstlerischen Tätigkeit Verkades in jener Zeit vgl. Hans H. Hofstätter: *Die Entstehung des »Neuen Stils« in der französischen Malerei um 1890,* Phil. Diss. (masch.) Freiburg 1954, S. 191-198. – L. Gans: »Jan Verkade: een bepaals Aspect van zijn Kunst uit de Jaren 1891-1910«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek,* Bd. 7, 1956, S. 219-244. – Jaworska, wie Anm. 33.

35 Vgl. Siebenmorgen (wie Anm. 4), S. 258 f.

Abb. 6 Jan Verkade: *St. Franziskus,* Wandmalerei im Kloster S. Francesco, Fiesole, 1893

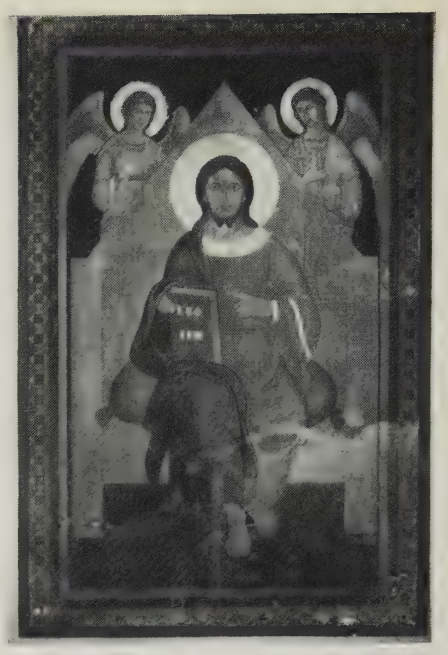


Abb. 7 Jan Verkade: *Thronender Christus,* Wandmalerei im Kloster S. Francesco, Fiesole, 1893

und erhalten gebliebenen Bilder, die er 1893 im Franziskanerkloster S. Francesco in Fiesole ausführte, stellen ›St. Franziskus, sechs Kleriker segnend‹ (Abb. 6) und einen ›Thronenden Christus‹ (Abb. 7)[36] dar. Hier wie in einem Wandgemälde der ›Maria mit dem Kind‹, das er 1894 während seines ersten Aufenthalts im Kloster Beuron schuf[37], zeigte sich Verkade stark von den auf der Reise gewonnenen Eindrücken der frühitalienischen Kunst geprägt, die er mit dem linearen Flächenduktus der französischen Avantgarde zu verbinden suchte.

Paul Sérusier war bei seinem Besuch bei Lenz und Verkade 1896 in Prag auf die Beuroner Lehren aufmerksam geworden und vermittelte sie an seine Pariser Freunde weiter: Daraus gingen später seine Übersetzung von Lenz' Schrift ›Zur Ästhetik der Beuroner Kunst‹ (Paris 1905) und schließlich auch die selbständige Weiterverarbeitung in einer eigenen Maß- und Farbtheorie, dem ›ABC de la peinture‹ (1921) hervor.[38] Nach 1900 beschäftigte sich Sérusier verstärkt mit christlichen Bildthemen; darunter war 1904 auch ein Gemäldezyklus (Abb. 9) für die Pfarrkirche seines Wohnortes Chateauneuf-du-Faou (Finistère). – Maurice Denis konzentrierte sich bereits vom Anfang seines Schaffens an auf die christliche Bildthematik (Kat. Nr. 9, 10); ab 1899 bot sich ihm mehrfach, in Le Vesinet (Kat. Nr. 11), Genf, Vincennes und Paris, die erstrebte Möglichkeit, seine Kunst in die kirchliche Wandmalerei zu übertragen. In ihrem gemeinsamen Bestreben sahen sich Denis, Sérusier und Verkade innerhalb der modernen Kunst als ein »Katholisches Trio, d. h. ein allumfassendes«, wie Verkade am 16. November 1906 an Denis schrieb.[39]

Aber auch aus dem Kreis der Gauguin-Gefährten aus Pont-Aven und Le Pouldu wendeten sich einige in den neunziger Jahren der Kirchenmalerei zu. Spektakulär war die Entwicklung von Emile Bernard, mit dem Verkade trotz dessen Zerwürfnis mit Gauguin – anders als seine ›Nabi‹-Freunde – auch nach 1892 freundschaftlichen Kontakt hielt.[40] Unter einer gleichzeitigen programmatischen Rückwendung zur Kunst der italienischen Renaissance wandte sich Bernard während seiner Orientreise der kirchlichen Kunst zu. So, wie man im Freundeskreis Gauguins für diesen nach Aufgaben auf dem Gebiet der Wandmalerei rief, erhielt Bernard 1893 bei den katholischen Missionaren in Vathy auf der Insel Samos die erste Möglichkeit, in einer Kirche zu malen, indem er den Mönchen anbot, die Kapelle und jede andere zur Verfügung gestellte Wand kostenlos mit Wandmalereien zu schmücken.[41] Unter Verweis auf

36 Maße der Wandbilder: 135 x 130 und 145 x 105 cm. Freundl. Mitt. von P. Samuele Olivieri, Convento S. Francesco, Fiesole.

37 *Die Unruhe zu Gott* (wie Anm. 32), S. 317. – Meyer (wie Anm. 32), S. 173, Nr. 1. – Das Werk nur reproduziert als Postkarte des Beuroner Kunstverlages, Nr. 5961.

38 Vgl. zuletzt Marcel Guicheteau: *Paul Sérusier,* Paris 1976, hier bes. S. 95-113.

39 Brief von P. Willibrord Verkade an Maurice Denis aus München vom 16. November 1906, zitiert nach der Übertragung von Erich Endrich in: *Heilige Kunst,* Mitgliedgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Jg. 1957-58, S. 77.

40 Vgl. den Brief von Maurice Denis an P. Willibrord Verkade vom 4. Januar 1906, zitiert ebenda, S. 61. – Zum Konflikt zwischen Gauguin und Bernard vgl. Hans H. Hofstätter: »Emile Bernard – Schüler oder Lehrer Gauguins?«, in: *Das Kunstwerk,* Bd. XI, Jg. 1957-58, S. 3 ff. – Es sind zehn Briefe Bernards an Verkade aus dem Zeitraum 1893-1911 bekannt. Diese Briefe liegen, wie solche von Vuillard, Bonnard und Filiger, im Archiv des Klosters Beuron in französischen Abschriften und – von Verkade selber vorgenommenen – deutschen Übersetzungen vor. Da die Abschriften offenbar unzuverlässig sind, wird im folgenden direkt nach den Übersetzungen zitiert. Ein Brief von Bernard an Verkade aus dem Jahre 1911 veröffentlicht in: *Heilige Kunst,* Jg. 1949, S. 42-44. – Weitere, bis auf eine Ausnahme mit diesem Konvolut nicht identische Briefwechsel zwischen Verkade und seinen ›Nabi‹-Freunden bei Mauner (wie Anm. 33), Anhang S. 274-291.

41 Undatierter Brief von Emile Bernard an Verkade aus Vathy auf Samos (1893), Archiv Kloster Beuron, Nachlaß Verkade (Abschrift).

die Kunst der italienischen Primitiven schrieb er in einem Brief an Verkade über sein Fresko einer ›Maria mit Kind‹ (Abb. 8): »Die weitere und letzte Freske ist eine mystische Phantasie und stellt die Hl. Jungfrau auf einem Thron dar, mit musizierenden Engeln und Prioren, sie beweihräuchernd. Das Gemälde ist ein Blumengarten. Dieses letztere ist 3 Meter auf 2 Meter Höhe.«[42]

Besonders stolz war Bernard auf die »riesigen« Formate, in denen er seine Kunst hier ausüben könne; daß seine Gemälde wirklich Gegenstand religiöser Wertschätzung wurden, war ihm Grund besonderer Befriedigung.[43] Es ist erstaunlich, wie viele der avantgardistischen Maler jener Generation auf der Grundlage einer neuen künstlerischen Grundauffassung nach traditionellen Aufgaben und damit der Kontinuität des Künstlerselbstverständnisses und der öffentlichen Anerkennung suchten. Auch ein eher okkult, an Edouard Schuré und den Rosenkreuzern orientierter Künstler wie der Gauguin-Schüler Charles Filiger, der, als sein Freund und zeitweiliger Lehrer, Verkade zur Teilnahme am ersten Rosenkreuzer-Salon Sar Josephin Peladans und des Grafen Antoine de la Rochefoucauld‹ 1892 in Paris überreden wollte, berichtete voll Stolz, daß laut Auffassung dieser Kreise er, »Fra Filiger«, »der einzige religiöse Künstler unserer Zeit« sei (vgl. Kat. Nr. 12).[44]

Zwischen 1895 und 1905 hatte sich Verkade ganz an die kollektive Formung der ›Beuroner Kunstschule‹ angepaßt. Zunächst in Prag (St. Gabriel), dann in Beuron bei der Ausmalung des Vorraums des Refektoriums, der Kirchenfassade und der der Klosterkirche angeschlossenen Gnadenkapelle, schließlich 1903-05 bei der Mosaikenausstattung der Krypta in Monte Cassino fügte er sich ganz in die vorgegebenen Programme und Entwürfe von Lenz oder P. Paulus Krebs ein. Ab 1904 kam es allerdings mit Lenz in Monte Cassino zum Konflikt mit dessen unerbittlich starren Prinzipien der künstlerischen Arbeit, denen Verkade sein Bedürfnis nach einem intensiveren Naturstudium entgegenstellte.[45] Verkade kehrte mitten aus den dortigen Arbeiten, die erst 1910 vollendet wurden, 1905 in sein Heimatkloster Beuron zurück. Nun erwartete ihn die Aufgabe, den Beitrag der ›Beuroner Kunstschule‹ in einer Ausstellung in der Wiener Sezession einzurichten. Das Wandbild, das Verkade im Herbst des Jahres im Rahmen einer Wanddekoration innerhalb dieser Ausstellung schuf, gab ihm Gelegenheit, sich selbständiger nach eigenen Zielvorstellungen weiterzuentfalten; sein Gemälde gehörte zu einem umfassenden Zyklus, der im Rahmen eines architektonischen Entwurfs des Sezessionsarchitekten Josef Plecnik von insgesamt sieben Malern, darunter Ferdinand Andri (die bekrönende Trinität), Rudolf Jettmar und Maximilian Lenz, ausgeführt wurde. Verkades ›Erbsünde‹ nahm das mittlere Feld der linken Seite ein (Abb. 10). Verkade verband in seinem Bild (Kat. Nr. 11) die Beuroner Figurenauffassung mit einer Verräumlichung der Darstellung und einer empirisch studierten Körperlichkeit, die innerhalb der Wiener Sezession, aber auch etwa von Maurice Denis, als Weiterentwicklung der Beuroner Stilprin-

42 Ebenda. Das Gemälde abgebildet bei Maurice Denis: *Histoire de l'art religieux,* Paris 1939, S. 287.

43 Ebenda.

44 Undatierter Brief von Filiger an Verkade aus Le Pouldu (1892), Archiv Kloster Beuron, Nachlaß Verkade (Abschrift). – Vgl. zuletzt auch: *Filiger, Dessins – Gouaches – Aquarelles,* Ausstellungskatalog, bearbeitet von Marie-Amélie Anquetil, Saint-Germain-en-Laye 1981, bes. S. 76-79. – Zu den Rosenkreuzer-Salons vgl. Robert Pincus-Witten: *Occult Symbolism in France, Joséphin Peladan and the Salons de la Rose-Croix,* Phil. Diss., New York–London 1976; zu Filiger hier S. 124-128.

45 *Der Antrieb ins Vollkommene* (wie Anm. 32), S. 115.

Abb. 8 Emile Bernard: *Thronende Maria mit Kind,* Wandmalerei im Missionskloster in Vathy, Samos, 1893

Abb. 9 Paul Sérusier: *Verkündigung Mariä,* Wandmalerei in der Kirche von Chateauneuf-du-Faou, 1904

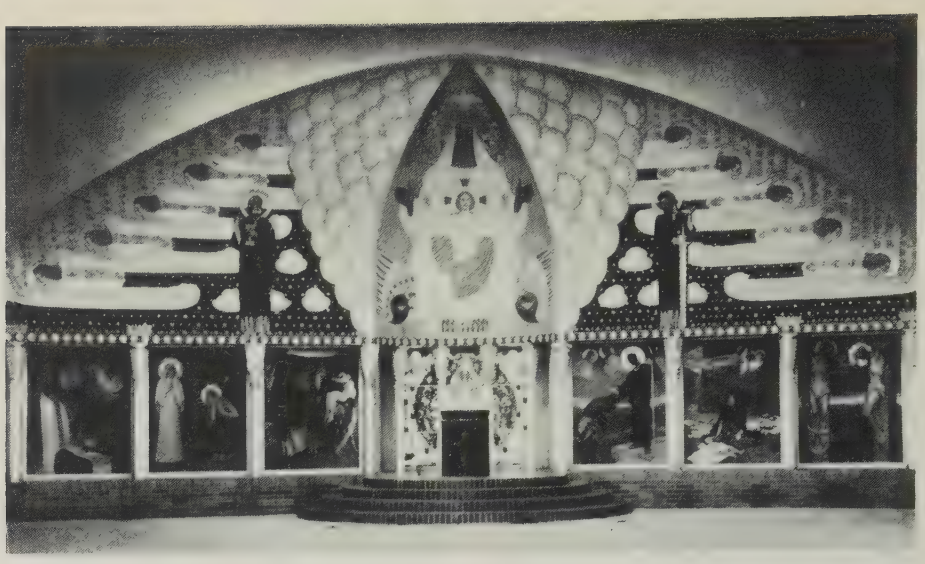


Abb. 10 *Wanddekoration* in der Ausstellung christlicher Kunst in der Wiener Sezession, 1905

zipien empfunden wurden. Entsprechend seiner damaligen Vorstellungen vereinte Verkade in seiner 1906 ausgeführten Freskierung der Pfarrkirche von Aichhalden (Schwarzwald) eine stilisierte Figurenkomposition (nach einem Entwurf von P. Paulus Krebs) mit der Verwendung individueller Modelle aus der örtlichen Bevölkerung und einer an Denis angelehnten Farbigkeit.[46]

Im Anschluß an diese Arbeit bot sich Verkade durch die Beuroner Klosterleitung für eineinhalb Jahre die Gelegenheit, seine künstlerischen Fähigkeiten in München durch den Besuch der Kunstakademie zu vertiefen. Schrittweise gelangte er in dieser Zeit zu der Auffassung, eine künstlerische Rückorientierung an seine ›Nabi‹-Zeit 1891-92 anzustreben. Die enge Freundschaft mit Alexej von Jawlensky, in dessen Atelier er fast täglich gemeinschaftlich arbeitete und intensive Naturstudien trieb, dürfte Verkade in diesem Entschluß bestärkt haben.[47] Auch Julius Meier-Graefe, mit dem er die Werke von Hans von Marées in Schleißheim aufsuchte, und junge Maler wie Curt Herrmann und Hermann Tröndle gehörten zum Bekanntenkreis Verkades während seines im Oktober 1906 begonnenen München-Aufenthalts.[48]

Durch den Brauch der ›Nabis‹, sich untereinander Werke als Freundschaftsbeweis zu schenken, führte Verkade eine kleine Sammlung erlesener Gemälde seiner Gefährten mit sich.[49] Manches davon mag er erst während seines Parisbesuchs im Frühjahr 1907 von den Freunden geschenkt erhalten haben, wie er im selben Jahr auch in den Rückbesitz einiger eigener Werke aus der Pariser Zeit gelangte, andere Bilder waren vielleicht schon einige Jahre länger in seinem Besitz. Zu diesen Gemälden gehören ein Intérieur-Bild Edouard Vuillards (Abb. 11), eine 1894 datierte Hasenstudie von Pierre Bonnard (Abb. 12) und ein um 1905 datiertes Intérieur desselben Künstlers[50], die Ölskizze zu einer kirchlichen Wandmalerei von Maurice Denis (Kat. Nr. 10) sowie Werke von Anquetil und Roussel.

Soweit man nicht – wie Jawlensky – die aktuelle französische Kunst bis hin zu Matisse aus eigener Anschauung von Besuchen in Paris her kannte, dürfte diese Kollektion in München damals noch wenig bekannter Kunst im Freundeskreis Verkades von nachhaltigem Eindruck gewesen sein. Seit Ende des Jahres 1907 hielt sich wiederum Sérusier für drei Monate bei Verkade in München auf. Dieser schrieb über die Münchener Kunstszene damals an Maurice Denis: »Je connais quelques jeunes peintres. Ils sont honnêtes et studieux, et peu intéressants d'ailleurs. Il est curieux que l'impressionisme n'ait pas pénétré ici; ils ont eu pour maîtres des gens très forts en anatomie, qui savaient synthétiser les moindres muscles. Ils construisaient fort bien des carcasses sans expression. Plusieurs, désespérés, avec leur science, de n'arriver à rien, sont devenus fous. Leurs élèves rêvent de faire du naturalisme.«[51]

46 *Der Antrieb ins Vollkommene* (wie Anm. 32), S. 150-162. – Briefe aus dieser Zeit an Denis und Abbildungen einiger dieser Malereien in: *Heilige Kunst*, Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Jg. 1957-58, S. 60-77.

47 Über das Verhältnis Jawlensky-Verkade zuletzt Jelena Hahl-Koch: »Der frühe Jawlensky«, in: *Alexej Jawlensky 1864-1941*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, und Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983, S. 24-46, hier S. 26 ff.

48 *Der Antrieb ins Vollkommene* (wie Anm. 32), S. 163-193.

49 Verkade besaß ferner ein Gemälde von Jawlensky, das dieser ihm 1937 zusammen mit dem zugehörigen, berühmt gewordenen Brief übersandte. Über das 1975 wiedergefundene Bild zuletzt: Ausstellungskatalog *Alexej Jawlensky 1864-1941* (wie Anm. 47), Nr. 243.

50 Jean et Henry Dauberville: *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Bd. 1: 1888-1905, Paris 1965, Nr. 342.

51 Zitiert nach Maurice Denis: »Paul Sérusier – Sa vie, son œuvre«, in Paul Sérusier: *ABC de la peinture*, Paris 1942, S. 93.

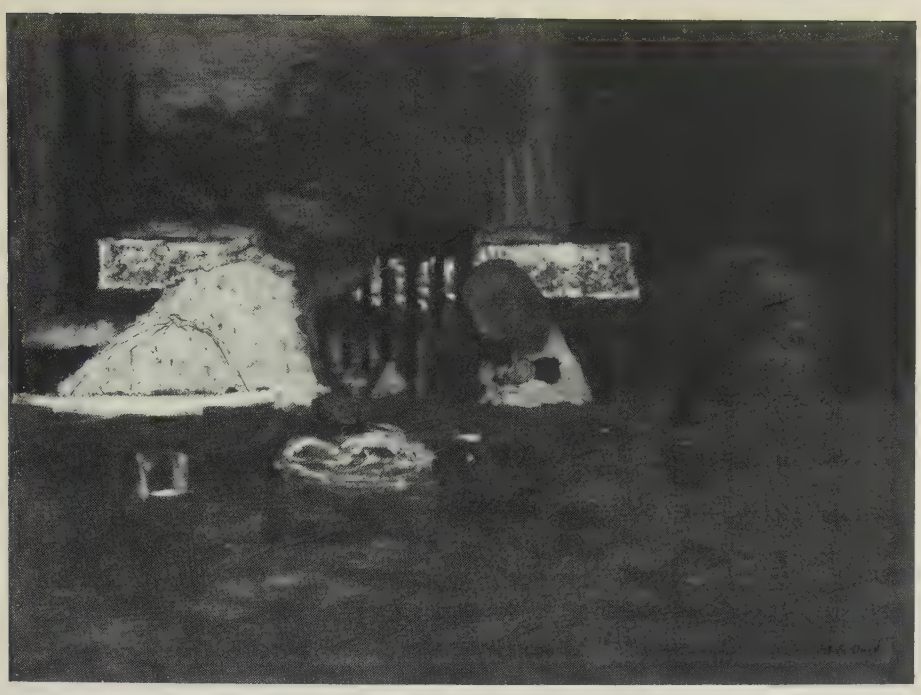


Abb. 11 Edouard Vuillard: *Intérieur,* um 1900, Privatbesitz

Zu den Künstlerbekanntschaften Verkades in München gehörte auch Karl Caspar. Er verkehrte im gleichen Freundeskreis, dem auch Jawlensky angehörte[52], und die Zeit von Caspars Münchener Aufenthalt seit November 1907 fiel mit jenem Sérusiers bei Verkade zusammen. Erwähnte Verkade Caspar in seinen Lebenserinnerungen auch nicht, so dürften doch seine Erfahrungen, seine bei ihm versammelten Gemälde und die Besuche, die der Beuroner mit Freunden in Ausstellungen und Privatsammlungen mit Werken von Maurice Denis, Bonnard, Toulouse-Lautrec oder Cézanne in München durchführte, Karl Caspar intensiv mit jenen neuen, aus Frankreich eindringenden Kunstströmungen vertraut gemacht haben. Begierig mag er an den Gesprächen teilgenommen haben, die Verkade, Jawlensky, Sérusier und – bei einem Anlaß – der polnische Pont Aven-Gefährte Wladyslaw Slevinsky in München über die Kunstauffassungen Gauguins und Cézannes führten.[53]

Vergleichbar mit der Entwicklung Verkades während seines Münchener Aufenthalts 1906-08 wandte sich Karl Caspar zu jener Zeit verstärkt den Problemen der Farbe und deren disponierendem Primat im Bilde zu. Vergeblich bemühte sich Lenz in einem Brief vom 25. Februar 1909 ein letztes Mal, Caspar im Gegensatz dazu wieder für sich und seine künstlerischen Prinzipien zurückzugewinnen. Nachdem Karl Caspar den greisen Meister offenbar in Beuron, wo dieser sich auf kurzem Heimaturlaub von Monte Cassino befand, besucht hatte, schrieb Lenz am folgenden Tag an ihn:

Abb. 12 Pierre Bonnard: *Hasenstudie,* 1894, Privatbesitz

52 Vgl. Kat. Langenargen (wie Anm. 5), S. 58 f. – Die Beziehungen zwischen Caspar und Jawlensky gehen auch aus einer Postkarte, die Verkade am 21. April 1911 aus Jerusalem an Caspar richtete, hervor.

53 *Der Antrieb ins Vollkommene* (wie Anm. 32), S. 192 f.

»Lieber verehrter Herr Caspar!

Es drängt mich Ihnen noch ein Paar Worte zu dem gestern gesagten beizufügen, denn es wäre mein Wunsch, daß Sie ein ordentlicher Kirchenmaler würden. Sie haben [sich] von der Binsdorfer Arbeit, die auf der Linie der Formprinzipien Giottos, d. h. der eigentlich klassisch-religiösen, liegt oder angefangen hat, zu der mehr koloristischen Seite gewandt.

Jener ist die Linie, die Theilung, die Proportion, der eigentliche Theil der Kunst, der sie zur religiösen überhaupt nur machen kann, ohne diese Dinge ist keine Würde, keine Hoheit möglich, der hl. Name darangehängt thut es nicht. Das ist aber ein mühevoll langwierig Ding und braucht vieles Denken. Die Farbe kann da sehr einfach, und doch im höchsten Grad zart und harmonisch sein.«[54]

Wie sich Verkade – allerdings mehr und mehr in der Resignation endend – seit 1905 schrittweise von Lenz und seinem Stilideal zu lösen versuchte, ließ sich Caspar zu jener Zeit nur mehr wenig von diesen Ausführungen beeindrucken. Es bleibt darum um so erstaunlicher, daß er erst im Anschluß daran jene Wandmalerei ausführte, die seine produktivste und intensivste Auseinandersetzung mit der ›Beuroner Kunst‹ darstellt.

Die in diesem Zusammenhang exponierte Auftragssituation mag dabei Caspar besonders herausgefordert haben. 1910 betraute ihn der Theologe Bernhard Schäfer (1841-1926), Professor für Altes Testament an den Universitäten in Münster und Wien, mit der Fassadenmalerei an seiner 1904 erbauten Villa, die

Abb. 13 *Klosterkirche Emaus in Prag mit dem ›Beuroner Marienleben‹*, 1883-85 (Aufnahme vor 1945)

54 Brief von Lenz an Caspar aus Beuron vom 25. Februar 1909 (Abschrift). Vollständigere Zitate aus diesem Brief bei Herbert Schade SJ, in: *Karl Caspar zum 100. Geburtstag*, Katalog zur Ausstellung in der Katholischen Akademie in Bayern, München 1980, S. 35 f.

er sich als Ruhesitz im Donauort Beuron, nur wenige Schritte vom Benediktinerkloster entfernt, gewählt hatte. Wenngleich zwischen Schäfer und dem Klosterkonvent offenbar keine formellen Beziehungen oder Abhängigkeiten bestanden, so dürfte doch für Karl Caspar eine solche Aufgabe eine besondere Anstrengung wert gewesen sein, unter den Augen der Beuroner Künstler seine Nähe und zugleich Distanz zu deren Schaffen in verbindlicher Weise zu formulieren.

Laut einem Eintrag im Notizbuch Wassily Kandinskys hielt sich Caspar zusammen mit seiner Frau vom 10. Juni bis zum 1. August 1910 in Beuron auf.[55] An der straßenseitigen Außenwand des Villengebäudes schuf er zwei szenische Darstellungen aus der Kindheit Christi, die ›Verkündigung Mariä‹ und die ›Anbetung der Könige‹, zwei Bildfelder mit jeweils zwei stehenden Heiligengestalten und am Dacherker ein fensterrahmendes Feld mit den flankierenden Halbfiguren zweier Erzengel (Kat. Nr. 113). Die Kompositionsmotive dieser Gemälde sind weitgehend Beuroner Bildvorlagen entnommen. Fast wörtlich übernahm Caspar die Darstellung der ›Anbetung der Könige‹ (Kat. Nr. 113) seitenverkehrt aus dem entsprechenden Bildfeld (Kat. Nr. 6), das zum Zyklus des ›Marienlebens‹, 1883-85 von der Beuroner Kunstschule unter Leitung von Steiner und Wüger im Langhaus der Klosterkirche Emaus in Prag ausgeführt (vgl. Abb. 13), gehört. Auch die ›Verkündigung Mariä‹ (Kat. Nr. 113) stellt eine modifizierte Variante des entsprechenden Bildes aus diesem Zyklus (Kat. Nr. 5) dar. Bereits in den vorbereitenden Kompositionszeichnungen zu diesen Malereien, wie ein Fragment zum Haupt Mariens (Abb. 14) aus der ›Anbetung der Könige‹ veranschaulichen kann[56], orientierte sich Caspar weit, in der linearen Erfassung des begrenzenden Konturs und der Binnenzeichnung, der auf tiefenräumliche Werte verzichtenden Zeichenweise und dem Schmalen und Noblen der Gesichtszüge wie der Nase und der Augenpartie, an den stilistischen Idealen von Lenz (vgl. Kat. Nr. 1). Auch die sonstigen Wandgemälde an der Villa Schäfer, besonders die vier Heiligengestalten, sind, bis hin zu den – heute zerstörten – Tituli in der eigentümlichen ›Beuroner Schrift‹, in weitem Maße Vorbildern aus Werken der Kunstschule entnommen.

Karl Caspar demonstrierte hier eine besondere Treue zu den kompositionellen Auffassungen, wie sie der von ihm verehrte P. Desiderius Lenz und dessen Schule für die Erneuerung der Würde und Verbindlichkeit christlicher Bildthemen erarbeitet hatten. In der Reduktion der Darstellung auf allenfalls die notwendigsten szenischen und attributiven Informationen folgte er deren Bestrebungen zur Steigerung der Monumentalität der Bilddarstellung. In der Farbigkeit seiner Gemälde und dem flüssigeren, dynamischeren, von aller Geometrie freien kurvigen Linienfluß seiner Flächenkonturen stellte sich Caspar in den Wandmalereien der Villa Schäfer in Beuron anderen Vorbildern. Sie sind in der – durch Verkade vermittelten – Kenntnis der Kunst der ›Nabis‹ und dort vor allem, auf Puvis de Chavannes basierend, der Malerei von Maurice Denis zu suchen. In einem Ölgemälde aus demselben Jahr 1910, ›Noli me tangere‹ (Kat. Nr. 114), kommt bei Caspar der Einfluß von Denis schließlich ganz unverstellt zum Ausdruck. Von hier öffneten sich Karl Caspar die Wege, auf denen er, die Auseinandersetzung mit der aktuellen französischen Avantgardekunst zu Cézanne weiterführend, ab 1910 zu seinen Formulierungen einer erneuerten, zeitgenössischen Malerei christlicher Bildthemen fand.

Abb. 14 Karl Caspar: *Entwurf für die ›Anbetung der Könige‹* an der Villa Schäfer in Beuron, 1910, Privatbesitz

55 Vgl. Will Grohmann: *Wassily Kandinsky, Leben und Werk*, Köln 1958, S. 36 (Notizbuch GMS 345, S. 46). – Vgl. Kat. Langenargen (wie Anm. 5), S. 60.

56 Abb. in: Ausstellungskatalog München 1980 (wie Anm. 54), S. 40.

Annegret Hoberg

Karl Caspar, der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst

1. Expressionismus und Religion

Die Schwierigkeit, den Expressionismus als eine der großen Stilbewegungen in der modernen Kunst präzise einzugrenzen und zu definieren, ist ein eingestandenes Problem der Forschung. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, unter Konzentration auf das Verhältnis des Expressionismus zur religiösen Kunst einige seiner charakteristischen Merkmale zu benennen. Der Expressionismus als erklärte Kunst des Ausdrucks, der Expression von innerem Erlebnis und seelischem Empfinden, in bewußter Abkehr von der sogenannten ›Oberflächenkunst‹ des Impressionismus, gilt gemeinhin als »diejenige Richtung in der modernen Malerei, die am deutlichsten religiös ist.«[1] Dies bedarf einer näheren Klärung. Im Anschluß daran soll die kunsthistorische Einordnung des Expressionismus, sowohl innerhalb der Moderne wie gegenüber einer vehement traditionellen Situation auf dem Gebiet der christlichen Kunst, die Frage beantworten helfen, ob ein religiöser Maler wie Karl Caspar als ›Expressionist‹ bezeichnet werden kann. Eine Frage, die notwendig auf das grundsätzliche Problem von moderner Kunst und religiösem Gegenstand stößt.

Der deutsche Expressionismus in der bildenden Kunst, das meint in erster Linie die 1905 gegründete Künstlergemeinschaft der ›Brücke‹ mit Mitgliedern wie Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Mueller und Pechstein, ferner die Münchner Gruppe des ›Blauen Reiter‹ mit ihrer besonderen Form des Expressionismus, aber auch Einzelgänger wie Nolde, Kokoschka und Beckmann. Die expressionistische Kunst zeigt verbindende Gemeinsamkeiten, die sich sowohl unter dem Gesichtspunkt des Stils wie des Themas herausstellen lassen.

1920 bereits unternahm E. v. Sydow den Versuch, die wesentlichen Kriterien des expressionistischen Stils mit »Monumentalität, Flächenhaftigkeit, Einheitlichkeit und Schematisierung« zu benennen.[2] Deformierung und Disproportionierung der Bildelemente, verkantete Anatomie und verzerrte Perspektive von Körper und Raum, eine willkürliche expressive Farbigkeit und eine häufig bewußt rohe Ausführung, die von der Unmittelbarkeit des Entwurfs zeugt, dienen zur Intensivierung der künstlerischen Aussage. Der expressionistische Ausdruckswille ringt um die Darstellung einer subjektiven und erlebten Schau der Dinge, die durch die äußere Wirklichkeit hindurchgreift und ihre innere Wahrheit sichtbar machen soll.

Solche Bestrebungen der expressionistischen Form stehen in engstem Verhältnis zu den ausgedrückten Inhalten. Erst durch diese Verknüpfung bekommt der hier diskutierte Expressionismus seine Kontur als selbständige und historisch datierbare Erscheinung innerhalb der Kunstgeschichte. Wenn ein Expressionismus-Forscher wie Wolf-Dieter Dube schreibt, daß auch für die ›Brücke‹-Maler der Expressionismus nur ein Durchgangsstadium gewesen sei[3], diese aber doch ihre Formensprache in ihrem gesamten Œuvre und zum Teil bis in die jüngste Vergangenheit beibehielten, dann muß die eigentliche expressionistische Bewegung wesentlich an ihre inhaltlichen Anliegen gekoppelt sein.

Nicht umsonst ist häufig geurteilt worden, der Expressionismus existiere hauptsächlich als Lebensgefühl und sei Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung. Die Bedrohungen und Nöte des modernen Lebens – im wilhelminischen Deutschland mit seinem Materialismus durch die Entwurzelung aus gewachse-

1 F.-W. Fischer: »Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei«, in: Katalog zur Ausstellung *Zeichen des Glaubens – Geist der Avangarde,* Berlin 1980, S. 44-58, hier S. 54.

2 E. v. Sydow: *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei,* Berlin 1920, S. 45.

3 W.-D. Dube: *Der Expressionismus in Wort und Bild,* Stuttgart–Genf 1983, S. 130.

nen Traditionen besonders fühlbar –, die rapide Industrialisierung, das schnelle Anwachsen der Städte mit unbekannten sozialen Formationen und die konservativen Werte des Bürgertums provozierten heftigste Reaktionen. Themen der expressionistischen Kunst sind Rückkehr zur Ursprünglichkeit und zum Mythos, intensives Leben – daß ›Leben‹ zu einem zentralen Begriff des ›Brücke‹-Manifests wird, kennzeichnet gerade die Entfremdung von ihm –, aber auch die Abgründe der menschlichen Psyche, die Großstadt als Ort der Qual, der Verkommenheit und der Sünde, oder die undurchschaubare Macht der Maschine. Die Themen der expressionistischen Künstler gehen bis hin zu den apokalyptischen Visionen eines Ludwig Meidner oder Wilhelm Morgner, die das Grauen und die Zerstörung des Ersten Weltkriegs im Bild vorwegnehmen. – Als Ziel und Sehnsucht der Bewegung steht hinter allem der Wunsch nach Wiedereinsetzung der Seele und neuer Geistigkeit, nach dem Glauben an eine metaphysische Existenz.

Diese Affinität zum Religiösen ist es, die zeitgenössische Theoretiker wie Hartlaub dazu veranlaßt hat, den Expressionismus als Träger einer neuen religiösen Kunst zu begrüßen.[4] Das »wesensmäßig Religiöse« des Expressionismus und seine Suche nach Transzendenz sind jedoch zunächst immer auf dem Hintergrund einer bestimmten Stimmungslage, einer quasi-religiös aufgewühlten Zeitsituation zu sehen, die in der Richtung auf christliche Inhalte unspezifisch bleibt und etwa im Ruf Hermann Bahrs aus seelenloser Welt manifest wird: »Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefste Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.«[5] Zwar ist »nicht umsonst [...] das religiöse Moment allerorts wieder in den Vordergrund getreten«[6], wie Zeitgenossen und frühe Theoretiker des Expressionismus übereinstimmend erkennen, doch zugleich stellt sich die Frage, um was für eine Art Religiösität es sich dabei handelt. Wenn schon nicht eine kirchlich-christliche Kunst damit gemeint ist – ganz abgesehen davon, daß die Kirche als Institution und insbesondere ihr Pakt mit der Macht in expressionistischen Schriften meist heftig abgelehnt und travestiert wurde[7] –, ist der Expressionismus wirklich im Kern religiös? Am besten noch trifft der Begriff einer ›neuen Religiosität‹, der allerorts verwandt wird und für den die kaum eindeutig christlichen Triebfedern »Primitivität und Leidenschaftlichkeit« namhaft gemacht werden.[8] An entlegener Stelle, in einer zeitgenössischen Biographie über den in München tätigen christlichen Maler Josef Eberz, findet sich von Leopold Zahn eine hellsichtige Erklärung dafür: »Was uns heute als ›neue Religiosität‹ erscheint, ist Flucht ins Seelische und Transzendentale aus Angst im Materiellen zu ersticken, ist – historisch-psychologisch genommen – Reaktion gegen den mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rationalisierungs- und Materialisierungsprozeß, der im Weltkrieg zur Menschheitstragödie geworden war.« Heute, so Zahn, könne man nicht von Religion als Hort kollektiven Glaubens und einer zusammenfassenden Sinngebung des irdischen Daseins, »sondern nur von einer religiösen Sehnsucht und Stimmung sprechen. Unsere Seele ist erwacht und fordert ihre ewigen Rechte. Aber nichts und niemand ist da, der sie ihr gewähren könnte. Gott und die Götter sind tot [...] Gebet wird zum Schrei. Erhebung zum Krampf. Erschütterung um jeden Preis [...]«[9] – Erst die Erfahrung des Ersten Weltkrieges führt einen Teil der expressionistischen Künstler zur konkret-religiösen Thematik. Hier besonders bewährt sich die Notwendigkeit und Radikalität des Expressionismus und die Kompetenz seiner Formensprache, die auf eine innere Wirklichkeit abzielt, wovon Bilder wie Schmidt-Rottluffs großartige ›Christus‹-Folge (Kat. Nr. 92 a) zeugen.

Schon hier wird deutlich, daß ein Maler wie Karl Caspar einen anderen Weg gegangen ist und nur sehr eingeschränkt mit der Problematik des Expressionismus zu tun hat. Zwar schuf er in den Jahren des Weltkrieges eines seiner ›expressionistischsten‹ Werke, den Passionsaltar in der Krypta des Münchner Domes (Kat. Nr. 128) mit seinen verzerrten, kreisenden Formen, der aber zu-

4 Zum Panorama der christlichen Kunst der Gegenwart stellt Hartlaub gegen Ende seiner sehr differenzierten Studie über ›Kunst und Religion‹ zusammenfassend fest: »Bewiesen haben wir im allgemeinen, daß jeder wirklich expressionistische Kunstwille überhaupt dem Entstehen einer religiösen Kunst den besten Nährboden gibt«, vgl. G.F. Hartlaub: *Kunst und Religion,* Leipzig 1919, S. 75.

5 H. Bahr: *Der Expressionismus,* München 1916, S. 123.

6 P. Fechter: *Der Expressionismus,* München 1914, S. 50.

7 W. Rothe: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur,* Frankfurt 1977, S. 212 ff.

8 E. v. Sydow: »Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus«, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung,* 1, 1918/19, S. 199; vergl. dens. ebenda, 1920, S. 31.

9 L. Zahn: *Josef Eberz,* Junge Kunst, Bd. 14, hrsg. von Kasimir Edschmid, Leipzig 1920.

gleich wie keines seiner Werke in den Gesamtkompositionen der einzelnen Tafeln große ikonographische Vorbilder aus der christlichen Kunst zitiert und damit innerhalb einer traditionell erfahrenen Verbindlichkeit bleibt. Doch das große Triptychon war keineswegs sein erstes religiöses Werk. Sein Schaffen war von Anbeginn beinahe ausschließlich dem christlichen Bildgegenstand gewidmet, und einschneidende äußere Erschütterungen wie der Erste und später auch der Zweite Weltkrieg werden innerhalb dieser Themenwelt, mit gehäuften Darstellungen von etwa ›Gethsemane‹ und ›Beweinung‹ um 1916, verarbeitet. Was auf den ersten Blick als Mangel an Reaktion erscheint, hat in einer tieferen, beständigeren Verwurzelung seinen Grund. Trotzdem ist Caspar ein moderner Maler, der mit entsprechenden Mitteln auf seine Zeit antwortet. Diese gilt es, neben dem Expressionismus und innerhalb der christlichen Malerei näher zu verorten.

II. Expressionismus und das Reservat der christlichen Kunst

Ein Ziel dieser Ausstellung ist es, mit dem Panorama der christlichen Kunst um 1900 zu zeigen, welche Bedeutung der durch Caspar vertretenen Erneuerungsbewegung unter diesen Voraussetzungen zukommt. Salonkunst, Historienmalerei und ihr Verfall in der Inszenierung, soziales Rührstück und spätnazarenische Erbauungskunst beherrschten das Feld. Alle wesentlichen Stilentwicklungen der Moderne wurden an die christliche Kunst herangetragen und sind dann letztlich doch an ihr vorbeigegangen. Schon lange gab es keine religiöse Malerei mehr, die wie in vergangenen Epochen selbstverständlich auf der künstlerischen Höhe ihrer Zeit gestanden wäre und ihre Verfassung mit innerer Wahrhaftigkeit vertreten hätte. Erneuerungsbestrebungen wie die der ›Beuroner Schule‹ mit ihrer Konstruktion einer ›zeitlosen‹ religiösen Kunst durch einen festgelegten, unveränderlichen Formenkanon machen diese Situation deutlich und enden in einer Sackgasse.

In den Bemühungen der ›Beuroner Schule‹, in allererster Linie jedoch in den offiziellen, von kirchlicher Seite vertretenen Formen tritt das Grundproblem der christlichen Kunst im Erbe des 19. Jahrhunderts am schärfsten zutage: die Erstarrung in einem eigenen Gattungsstil mit der Forderung, christliche Kunst müsse eine besondere, von der profanen unterschiedene Form haben, um damit ihren Anteil an einer höheren Sphäre deutlich zu machen. Das Reservat der christlichen Kunst wird durch einen historischen Normenstil verteidigt, der sich vorrangig aus dem Formengut des Mittelalters als der großen einheitlichen, an kultureller und religiöser Geschlossenheit vorbildlichen Epoche rekrutierte. Polemisch formuliert könnte es heißen, daß es ein Zeichen für den Tod des Glaubens ist, wenn er nur durch Kunst der Vergangenheit angemessen repräsentiert werden kann: Bei Verlust von Inhalten wird die Identität der Formen gesucht. Eine durch die Romantik verwässerte Gotik, später und kurzlebiger noch die Berufung auf den Stil der Romanik oder des Byzantinismus vertritt die kirchliche Kunst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert.

Dieses Dilemma wird in der ersten wichtigen Protestschrift über den Verfall der christlichen Kunst von Cingria in aller Schärfe beschrieben: »Aus der Mode gekommen, von den wirklichen Künstlern bereits aufgegeben, diente die Neugotik als Stütze eines Katholizismus, dessen Gläubige die wirkliche Kunst nicht schätzten«, die Gotik »wurde so zur Kunst für die Kirche, im Gegensatz zur lebendigen Kunst; sie wurde zum Kostüm, das man zum Beten anlegt [...] Auf diese Weise wurde die Gotik zum ›wesentlich religiösen Stil‹, zum Stil der christlichen Kunst schlechthin.«[10]

Nicht genug damit, wurden die Innerlichkeit und der seelische Gehalt des gotischen Stils als geeignete Mittel angesehen, eine Neuchristianisierung in Gang zu setzen.[11] Die hier aufscheinende besondere Problematik der Moderne – daß die Kunst eine Art Ersatzreligion wird – soll weiter unten behandelt werden.

10 A. Cingria: *Der Verfall der kirchlichen Kunst*, übersetzt von Linus Birchler, Dr. Benno Filser Verlag [sic!], Augsburg 1927 (Erstdruck 1917), S. 71 und S. 69-70.

11 Sehr enthüllend für eine Zeitdiagnose in solchem Geiste sind die programmatischen Eröffnungsworte der ›Zeitschrift für christliche Kunst‹, wo man in ihrer Eröffnungsnummer mit Erstaunen liest, ein Anlaß für die Gründung der Zeitschrift sei, daß es in der heutigen Zeit »an religiöser Liebe zur alten Kunst« fehle. (S. Staudhammer »Zum Geleite« in: *Die christliche Kunst*, 1, 1904/05, S. 2).

Betrachtet man nun den Expressionismus, so fällt auf, daß auch dieser sich in seinem Formenrepertoire zur Steigerung des Ausdrucks und Rückkehr zum expressiven Bekenntnis auf die Gotik beruft. Die Äußerungen von Worringer und Fechter dazu bedürfen hier keiner gesonderten Erläuterung.[12] Eine bestimmte Formbeschaffenheit, die Elemente wie Leidenschaft, Erschütterung, Vision in sich birgt, prädestiniert die Gotik zur innernen Verwandtschaft mit dem Expressionismus – so jedenfalls wollen es seine Vertreter. Mit in die Debatte kommt jetzt das Argument von Wert und Größe der deutschen Kunst in ihrer nationalen Sonderexistenz, in ihrem ureigenen Stil, der deshalb als Autorität von neuen ähnlichen Regungen nur zu berufen zu sein scheint. Grünewald, »der deutsche Malerfürst«[13] aus ihrer spätgotischen Blütezeit, ist ein Beispiel, das von beiden Seiten, Konservativen wie Expressionisten, herangezogen wird. »Denn der Wille, der innerhalb der eben umschriebenen Bestrebungen am Werke ist, ist im Grunde genommen gar nichts Neues, sondern der gleiche Trieb wie der, der in der germanischen Welt von je wirksam gewesen ist. Es ist die alte gotische Seele, die trotz Renaissance und Naturalismus noch immer fortlebt, [...] und die unverwüstlich trotz allem Rationalismus und Materialismus immer wieder ihr Haupt erhebt«, es ist das uralte metaphysische Bedürfnis der Deutschen, das hier am Werk ist.[14]

Innerlichkeit und Ausdruck erweisen sich hier als gemeinsame Probleme von Tradition und Moderne und führen letztlich auf ihre gleiche Wurzel in einer verstörten Zeitlage hin, auf die jeweils unterschiedlich mit Aktivierung oder Restaurierung von Werten reagiert wurde. So gesehen bekommt der Ausspruch von Paul Fechter: »Der Expressionismus ist nicht eigentlich Sache eines Wollens, sondern ein Schicksal: das innere Gleichgewicht der Seele brauchte einen Ausgleich«, einen weitreichenden, von ihm nicht beabsichtigten Sinn.[15]

Ein weiterer Berührungspunkt von Expressionismus und traditioneller christlicher Kunst ist die Einigkeit in der Ablehnung des Impressionismus. Beiden erscheint der Impressionismus als positivistische Oberflächenkunst, für die sich das Wesen der Dinge in ihrer äußeren Realität und deren objektiver Wiedergabe erschöpft.[16] Als Reizkunst für die dekadenten Nerven von Ästheten vermittle der Impressionismus keinerlei »Lebenswerte«, weder erbaulich-sittlicher noch intensiv durchlittener Art. So betrachtet erscheinen beide Richtungen, sowohl die konservativen christlichen Kunstbestrebungen wie der Expressionismus, lediglich als Reaktion(en) mit gemeinsamer Ursache. Und der Schritt zur Entwicklung der dreißiger Jahre mit einem neuen Mythos, Rückbesinnung auf deutsches Wesen, Innerlichkeit, kultische Gemeinschaftsform und volkhaft Gesundes scheint für beide nicht mehr weit zu sein. Doch die Komplexität des Problems wird spätestens dann sichtbar, wenn man bedenkt, daß gerade der Expressionismus es war, der sowohl von seiten der konservativen christlichen Kunst trotz Verständigungsbemühungen durch Männer wie J. Kreitmaier, P. Magnus Künzle und G. Lill als auch von den neuen Machthabern und Pflegern des traditionellen Gattungsstils als krankhaft, entgleist und entartet bekämpft wurde.

An dieser Stelle rücken Fragen zum Maler Karl Caspar erneut ins Blickfeld. Auch Caspar ist im Nationalsozialismus als entartet verfemt worden, was 1937 zur Niederlegung seiner Professur an der Münchner Akademie führte. Ist Caspar deshalb ein expressionistischer Maler gewesen?

III. Zur kunsthistorischen Einordnung des Malers Karl Caspar

Das hier ausgestellte religiöse Werk Caspars seit 1905 läßt sich in zwei große Gruppen gliedern: einmal in die Phase der Stilfindung von 1905 bis etwa 1920, die zugleich zu Höhepunkten seines künstlerischen Vermögens gelangt, zum anderen in die Periode der dauerhaft gefundenen persönlichen Form in den Bildern seit 1920.

Zu Beginn von Caspars Entwicklung und gleichzeitig mit den an anderer Stelle besprochenen Anfängen unter dem Einfluß Puvis de Chavannes' und der

12 W. Worringer: »Spätgotisches und expressionistisches Formensystem«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2, 1925, S. 1-8; ders.: *Formprobleme der Gotik*, München 1911; Paul Fechter (Anm. 6) deutet die gesamte Bewegung des Expressionismus als ein Wiederaufleben der »gotischen Seele«.

13 Josef Walter: »Der deutsche Malerfürst Matthias Grünewald« in: *Die christliche Kunst*, 15, 1918/19, S. 73-98.

14 P. Fechter, (Anm. 6), S. 28-29.

15 P. Fechter (Anm. 6), S. 29.

16 »Impressionismus, das ist der Abfall des Menschen vom Geiste, ist der zum Grammophon der äußeren Welt erniedrigte Mensch«, vgl. H. Bahr (Anm. 5), S. 124.

Abb. 1 Karl Caspar: *Mutter und Kind,* 1905 (Kat. Nr. 109)

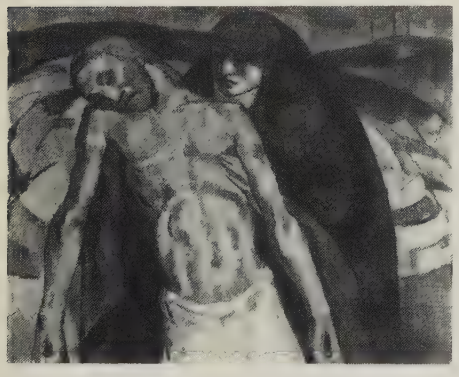


Abb. 2 Karl Caspar: *Pietà,* 1912 (Kat. Nr. 121)

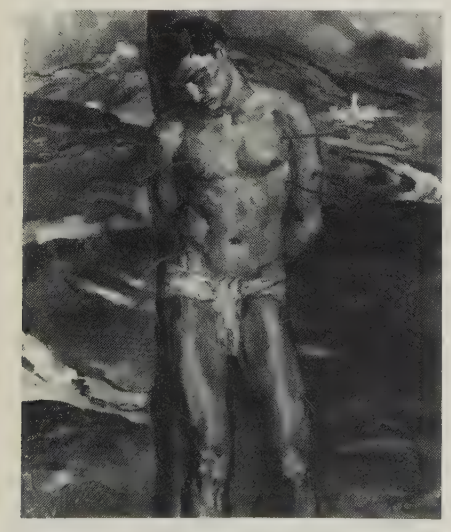


Abb. 3 Karl Caspar: *Hl. Sebastian,* 1911 (Kat. Nr. 119)

Beuroner Kunst besonders in den großen Wandmalereien steht die Darstellung der ›Mutter und Kind‹ vor dem Zaun von 1905 (Abb. 1; Kat. Nr. 109). Das große Madonnenmotiv, in offensichtlicher Anlehnung an das Vorbild später Dürerstiche, wird in zeitgenössisch schlichter und doch allgemeiner Form erzählt, die nun in einer festen, kompakten Körperlichkeit einen lebensvollen Atem gewinnt.

In der seit 1905/06 stattfindenden Auseinandersetzung mit der Kunst Cézannes folgt bald die entscheidende Auflockerung der formalen und farblichen Struktur, die jedoch bei Caspar stets an die Darstellung des christlichen Bildinhalts gebunden bleibt. Bilder wie die verschiedenen Versionen der ›Pietà‹ von 1910 (Kat. Nr. 115) und 1912 (Abb. 2; Kat. Nr. 121), der ›Heilige Sebastian‹ von 1911 mit seiner ausgewogenen Ergebenheit in die Form (Abb. 3; Kat. Nr. 119), und vor allem die expressive ›Gethsemane‹-Szene von 1916 mit dem nach vorn gestürzten Christus (Abb. 4; Kat. Nr. 125) bedeuten Höhepunkte seines Schaffens.

Die Kunst Cézannes, ein Markstein der modernen Malerei, wird auch für Caspar zur Urerfahrung einer antitraditionellen, neuartigen Bildauffassung, der er sich als einer der wenigen religiösen Maler stellte. Seit Cézanne gibt es die Eigenexistenz des Bildraumes, der sich nach eigenen, der Malerei immanenten Gesetzen zusammenfügt, denen es darum geht, »die Natur nicht zu reproduzieren, sondern sie durch farbige Äquivalente zu repräsentieren« (Maurice Denis über Cézanne). Das aller gegenständlichen Korrespondenz zur realen Vorlage entzogene reine Farbmaterial setzt eine neue Schöpfung des optischen Eindrucks auf die Bildfläche, schafft ihn durch den Geist des Malers nach. Die eigene Ordnung, die Cézanne der Naturvorlage in seiner Malerei gab, machte ihn zum Wegbereiter der für die Moderne so charakteristischen Autonomie der Kunst.

Auch Caspar beginnt seine Bilder nach ihren eigenen Prinzipien zu bauen und ihre einzelnen Elemente unter der Synthese der Bildfläche zusammenzuziehen: In der oben genannten Phase seiner Kunst um 1912 erinnert das Verhältnis von Formen, Flächen und Farben zu einzelnen Raumkompartimenten stark an die Malerei Cézannes. Auch mit der Farbgebung im einzelnen verweist ein Bild wie etwa ›Noe's Weinlese‹ von 1911 (Abb. 5, Kat. Nr. 116) mit seinen Ocker- und Brauntönen, dem wenigen leuchtenden mittleren Blau und hellen, unaufdringlichen Rot auf die Palette des ›Franzosenvaters‹.

Doch zwischen Cézanne und Caspar liegt ein Abstand, nicht nur jener der künstlerischen Persönlichkeit, sondern auch der einer Entwicklungsstufe der modernen Malerei, die zur Erfahrung des Jüngeren gehört. Der Expressionismus als zu Caspars Zeit zentrale Stilfigur der Moderne ist durch weitere Einflüsse geprägt: Van Gogh und Gauguin werden schon auf der Kölner Sonderbundausstellung von 1912 neben Cézanne als Väter der Moderne genannt, der Synthetismus der Nabis, die Darstellung von Erlebnis und ›Ausdruck‹ im Symbolismus haben ihre Mitgift eingebracht.

Sicherlich besitzt die Kunst Caspars expressive Elemente, doch er tastet damit nicht die formale Integrität seiner Gegenstände an. Auch die Farben werden bei ihm nicht zum Ausdruck willkürlich gewählten Gefühls transponiert, sondern für eine im Geiste verstandene Klärung seiner Inhalte. So wird das Violett zur geistigen Farbe, die Christus und der trauernden Madonna gebührt, und die auch den Raum eintaucht, in dem sich die heiligen Gestalten bewegen.

Dem religiösen Gegenstand ordnen sich bei Caspar alle Elemente unter, die Modernität der malerischen Ausführung genauso wie das Bekenntnis zu traditionellen Vorbildern in der Anlage der Komposition von Themen wie ›Pietà‹, ›Ölberg‹, ›Weihnachten‹ oder ›Palmsonntag‹. Caspar hat auch dort nicht die Kraßheit einer sehr personalen religiösen Aussage wie die Bilder Emil Noldes, wo auch er die Bibel in größtmöglicher Einfachheit zur Gestaltung seiner biblischen Szenen beim Wort nimmt.

Nach 1920 setzt in seiner Kunst eine entscheidende Wandlung ein, für die es immer schwerer fällt, Vorbilder zu benennen. In zunehmend ungewöhnlichen Themen der christlichen Kunst wie ›Ostermorgen‹, die ›Auferstehung‹ mit dem

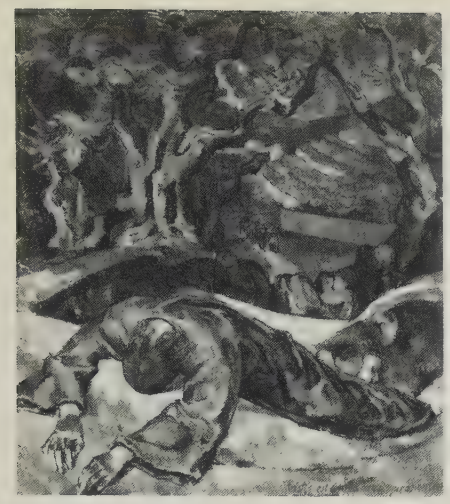


Abb. 4 Karl Caspar: *Gethsemane,* 1916 (Kat. Nr. 125)

Abb. 5 Karl Caspar: *Noe's Weinlese,* 1911 (Kat. Nr. 116)

Austritt aus dem Grabe, ›Nachtgespräch‹, aber auch in den erneut angegangenen Versionen von ›Noli me tangere‹ und der Offenbarung des Johannes strebt er immer mehr nach Vereinfachung der Form und nach Monumentalität, die nahe an bewußte Vergröberung grenzt. Ausgewichtung der zunehmend in geometrischer Rohform belassenen Körper der Figuren, die trotz groß angelegter Flächigkeit nichts an Volumen und Präsenz verlieren, und Reduzierung auf einfachste, fast zum Symbol werdende Gebärdensprache sind nun für seine christlichen Bilder kennzeichnend. Die steilen verschlossenen Figuren werfen keine Schatten und scheinen von einer Transzendenz zu sein, wie sie nur den ersten Christen erfahrbar war – welch Abstand zur Menschendarstellung in der religiösen Malerei eines Fritz von Uhde!

Oft hart im Profil angeschnitten, stellen die Figuren dennoch einen intensiven Blickkontakt untereinander her, am eindringlichsten im ›Gang nach Emmaus‹ von 1938, in den ›Drei Marien am Grab‹ von 1930 und 1949, der 1921 entstandenen Fassung des ›Noli me tangere‹ und in der ›Auferweckung des Lazarus‹ (Abb. 6, 7, 8; Kat. Nr. 164, 155, 154). Das Heilige wird immer weniger von Angesicht in einer Anschauung darstellbar, immer wieder sind es Christus oder auch der Grabesengel, auf deren abgewandtes, schematisiertes Gesicht sich das Bildzentrum konzentriert. Die Farben hellen sich auf, ein Hellblau ersetzt weitgehend das Violett, selbst an so ungewöhnlicher Stelle wie im Bildgrund seiner Wandausmalung im Chor des Bamberger Domes, die sich an die orthodoxe Form der Christusgestalt in der Mandorla zwischen den vier Evangelistensym-

Abb. 6 Karl Caspar: *Gang nach Emmaus,* 1938 (Kat. Nr. 164)

Abb. 7 Karl Caspar: *Ostermorgen,* 1930 (Kat. Nr. 155)

Abb. 8 Karl Caspar: *Auferweckung des Lazarus,* 1930 (Kat. Nr. 154; Farbabb. 40)

bolen hält (vgl. den Hintergrund des ›Selbstbildnisses‹ von 1927, Kat. Nr. 150).

Die scheinbare Grobheit der Formen und die bisweilen schrille Farbigkeit (Abb. 8) haben wohl etwas mit der grundsätzlichen Schwierigkeit bei der Bewältigung von christlichen Bildinhalten in der modernen Malerei zu tun. Daß Feinheit der Ausführung für Caspar kein Problem war, beweist sein Frühwerk in der Manier einer von Jugendstil und Hodler geprägten Flächenkunst oder eines synthetischen Impressionismus, wie das ganzfigurige Porträt seiner späteren Frau Maria Filser aus dem Jahre 1900 oder die ›Flora mit Regenbogen‹ von 1905 (Abb. 9, 10).

Mögliche Gründe für diese Art der absichtsvollen und abhängigen Schwierigkeit sollen zum Schluß kurz genannt werden.

IV. Zum geschichtlichen Gethsemane der modernen religiösen Kunst

Die vorangegangenen Abschnitte wollten zeigen, daß Karl Caspar kein Expressionist ist. Schon die beständige Wahl der christlichen Bildthemen im weit überwiegenden Teil seines Schaffens, unter denen die wiederum bei den Expressionisten so beliebten Motive von Passion, Kreuzigung und Apokalypse eine sehr untergeordnete oder gar keine Rolle spielen, deutet das an. Caspar ist insofern ein Einzelgänger in der modernen Kunst, als er versucht, mit den nicht verleugneten Mitteln seiner Zeit religiöse Bildinhalte im Sinne des christlichen Kultus zu gestalten.

Dies trifft mit den Theorien seines Freundes Konrad Weiß zusammen, der in seiner Schriftensammlung ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ sehr eigenwillige Gedanken zum Auftrag der religiösen Kunst seiner Zeit äußert. Die religiösen Bilder seines Malerfreundes Karl Caspar gelten ihm als »unbedingt modern, da sie unbedingt dem Weltgefühl unterworfen sind.«[17] Weiß ging es um die Forderung nach Geschichtlichkeit der religiösen Kunst, an der jede Epoche mit ihrer jeweiligen Zeitlichkeit und der ihr »eigentümlichen Form« den Anteil habe, der ihrer Generation im »Hergang der Menschheit« anvertraut sei. Das Christentum, durch die Person Christi eingetreten »in der Fülle der Zeit«, erteile geradezu den Auftrag zu seiner jeweiligen zeitgebundenen Form.[18]

Auf dem Hintergrund der oben beschriebenen Situation nimmt sich eine solche Stimme ungewöhnlich aus. Dennoch ist zu klären, was eigentlich ihre Brisanz ausmacht. – Das ganz grundsätzliche Problem einer neuen christlichen Kunst ist das Spannungsverhältnis zwischen moderner bzw. geschichtlicher Form und unveränderlichen Wahrheiten. Warum aber erzeugen die modernen Formen solche Spannungen, während frühere Formen, die nun von Seiten der konservativen kirchlichen Kräfte eifrig aufgesucht werden, ihre Werte in viel höherem Maße ungebrochen und adäquat vermitteln konnten?

Moderne religiöse Malerei verteidigt sich auf dem engen Feld zwischen traditioneller kirchlicher Kunst und der Verselbständigung der Kunst. Die weite Problematik um die Autonomie der Kunst soll hier nur mit einem lapidaren Fazit aus dem Katalogvorwort der Neuen Secession in Berlin von 1911 angedeutet werden: Die jungen Künstler »empfangen ihre Gesetze nicht mehr vom Objekte [...] sondern sie denken an die Wand, für die Wand, und zwar in Farben.«[19] Es ist ein anderes Realitätsverhältnis, das nicht mehr von der Eigenexistenz und Intaktheit der Erscheinungen ausgeht, sondern Bilder neu und auf sich selbst bezogen erfindet. Der bereits bei der Kunst Cézannes angesprochene Prozeß der Autonomie der Kunst gebar als ein Formproblem der modernen Malerei, etwas auszudrücken, was höher ist als sie selbst, weil sie letztlich keine andere Realität als Farben und Leinwand zu kennen glaubt. »Die Krankheit der Moderne ist der Mangel des Abstands von einem höheren Bild«, drückt Konrad Weiß es aus, und begreift damit den Verlust an Objektivität und einer höheren, im Bildgegenstand transportierten Wahrheit, der gerade das religiöse Kunstwerk bedarf.[20] Die hinter solchen Formproblemen stehende Entfremdung von Inhalten in einem geänderten Weltverständnis kann hier nicht erörtert werden. Zwar

17 K. Weiß: »Gethsemane und Patmos« Vorwort zur Kollektiv-Ausstellung Karl Caspar in München, November, 1911, in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz, 1919, S. 101.

18 K. Weiß, Zum geschichtlichen Gethsemane, in: ebenda, S. 5-37, passim.

19 E. v. Sydow, a. a. O., S. 134.

20 K. Weiß (Anm. 18), S. 34.

21 Piper (Hrsg.): *Im Kampf um die Kunst, Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller,* München 1911, S. 74.

22 Hugo Ball: »Kandinsky, Vortrag gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7. April 1917«, in Th. Anz und M. Stark: *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920,* Stuttgart 1982, S. 126. Vgl. Andeheinz Mößer in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur- und Geistesgeschichte,* 51, 1977, Heft 4, S. 676-704.

23 J. Thiis, Edvard Munch, Berlin, 1934, S. 50-51.

24 G. F. Hartlaub (Anm. 4), S. 20.

25 K. Weiß, (Anm. 17), S. 16.

26 Siehe zur Definition von christlicher, religiöser und kirchlicher Kunst K. Borromäus Frank: *Kernfragen christlicher Kunst, Grundsätzliches und Erläuterung zur Unterweisung des Heiligen Offiziums vom 30. Juni 1952 über die kirchliche Kunst,* Wien 1953. Ähnliche Einteilung referiert auch A. Henze: *Das christliche Thema in der modernen Kunst,* Heidelberg 1965, S. 11 ff.

besteht kein Zweifel daran, daß in Bildern Cézannes die Wirklichkeit transzendiert wird, doch dieser Vorgang weist nicht über sich hinaus, bleibt immanent. Kunst »macht sichtbar, holt hervor« und kann schließlich in der Absolutheit der so gemeinten »reinen Kunst« existieren.

Kandinsky, Pionier auf dem Gebiet der abstrakten, ungegenständlichen Malerei, und seine Theorien vom ›Geistigen in der Kunst‹, die in diesem Katalog an anderer Stelle besprochen werden, schließt sich daran an. Bereits in der »Antwort auf den Protest deutscher Künstler«, zu der sich 1911 beinahe alle progressiven Künstler in Deutschland in einer Sammelschrift ›Im Kampf um die Kunst‹ zusammenschlossen, begründet Kandinsky die Notwendigkeit einer reinen Kunst im Zusammenhang mit einer schon vertraut anmutenden Terminologie: »Das angefangene xx. Jahrhundert, im Gegensatz zum vergangenen xix., welches das des Äußeren war, ist das Jarhhundert des ›Inneren‹.«[21] Die entsprechende Hymne Hugo Balls auf Kandinsky zeigt eine andere Seite der Autonomie der Kunst und ihre Folgen: den Kult mit der Kunst und dem Künstler, der beinahe zu einer Art Religionsersatz wird. »Kandinsky ist Befreiung, Trost, Erlösung und Beruhigung. Man sollte wallfahren zu seinen Bildern: sie sind ein Ausweg aus den Wirren, den Niederlagen und Verzweiflungen der Zeit. Sie sind Befreiung aus einem zusammenbrechenden Jahrtausend. Kandinsky ist einer der ganz großen Erneuerer, Läuterer des Lebens.«[22] Andere Künstler wie Munch benennen explizit diese Funktionsübernahme, die von ihrer Kunst geleistet werden soll: er werde Bilder von fühlenden, leidenden Menschen malen, und »Man soll das Heilige dabei verstehen und die Leute sollen den Hut davor abnehmen wie in einer Kirche.«[23]

Diese Dominanz einer »wesentlich ästhetischen Stellungnahme zur Welt« und ihres Kultes um die Kunst ist es, die Hartlaub für den Zusammenhang der modernen christlichen Kunst zu dem klugen Umkehrschluß vom »Hervorgehen der Religion aus dem Geist der Kunst« veranlaßt hat[24], und deren Auswirkungen fast dazu führen, daß Kunst zu einem Reservat des modernen Menschen wird. Der Konsequenz dieser Situation konnte sich niemand entziehen, weder Konservative noch Progressive, noch Einzelgänger wie Konrad Weiß und Caspar. Auch Weiß spricht von Kunst als »geschichtsformendem Element«[25] – anstelle von geschichtsgeformten –, und Caspar scheitert an der Aufnahme seines Werkes in die Kunst der Kirche.

Zu einem zweiten geschichtlichen Gethsemane, zur existentiellen Bedrängnis für die kirchliche Kunst in der Moderne wird ihre Forderung nach unbedingter Bindung an den christlichen Bildgegenstand, die gegen die Erfahrung von Ungegenständlichkeit, Abstraktion und Entfremdung aufrecht erhalten werden wird.[26]

Im Spannungsfeld zwischen traditioneller christlicher Kunst und Moderne gewinnt Caspars Werk Bedeutung.

Abb. 9 Karl Caspar: *Maria Filser,* Bleistiftzeichnung, 1900

Abb. 10 Karl Caspar: *Flora mit Regenbogen,* 1905

Bernhard Hanssler

Der Maler des Credo

Karl Caspars religiöse Bildthemen

Hintergrund

Vincent van Gogh schreibt an den Bruder: »Ich bewundere durchaus nicht den Christus im Ölgarten von Gauguin ... ich fürchte, daß ich von biblischen Kompositionen anderes verlange. Nein, in ihre biblischen Deutereien habe ich mich nie gemischt. – Wenn ich hier bleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus im Olivengarten zu machen, vielmehr die Olivenernte, so wie man sie noch sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der Menschengestalt auffinde, so kann man dabei an jenes denken. Wohl verstanden, bei mir gibt es keine biblischen Geschichten.«[1] Das ist so herzerfrischend hingeschrieben, daß man die neue Kunstauffassung, für die der Name Van Gogh steht, kaum klarer aussprechen könnte. Karl Caspar war ein großer Verehrer Van Goghs, aber bei ihm gibt es biblische Geschichten die Menge und unter ihnen kaum eine so häufig wie gerade Christus am Ölberg. Das hat einen Grund, von dem später zu sprechen sein wird.

Karl Caspar als christlicher Maler ist eine singuläre Erscheinung. Er ist der Mann, der mit einem Schlag eine lange und brave Tradition christlicher Kunst beendet, indem er aus entschlossener Zeitgenossenschaft mit der neuen Kunst und aus ebenso entschlossenem christlichen Glauben der religiösen Kunst den Weg in die Moderne bahnt. Als moderner Maler gehört er zur Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, als christlicher Künstler ist er der weiße Rabe im Kunstbetrieb der Epoche. Aber er ist alles andere als der Eremit, der sich ins geschichtliche Abseits begibt. Mit allen Berühmtheiten der Zeit stand er in persönlicher Verbindung, und als kunstpolitischer Kämpfer und Vorkämpfer war er immer in der vordersten Front anzutreffen. Er ist 1911 Gründungsmitglied der ›Künstlervereinigung SEMA‹ (mit Klee, Scharff, Kubin, Schinnerer), er ist seit 1915 Vorstandsmitglied des ›Deutschen Künstlerbundes‹, 1919 und wieder 1926 Vorsitzender der ›Münchener Neuen Sezession‹ (Mitglied ist er mit seiner Frau schon seit dem Gründungsjahr 1913). Nur die Einladung von 1909, sich der Gruppe zuzugesellen, die sich dann zum ›Blauen Reiter‹ zusammenschloß, schlug er aus. Nicht künstlerisch, wohl aber religiös hätte er vermutlich mit dem Luther der Marburger Disputation (1529) sagen mögen: »Ihr habt einen anderen Geist denn wir.« Auch nach den bitteren Jahren der politischen Verfemung resignierte er nicht. 1950 gehört er zum Vorstand des ›Deutschen Künstlerbundes‹, 1948 zu den Gründungsmitgliedern der ›Bayerischen Akademie der Schönen Künste‹. Nichts kennzeichnet seine Gesinnung besser als sein Vorschlag, beim Wiederaufbau der Kunstakademie Maler wie Max Beckmann, Otto Dix, Karl Schmitt-Rottluff und die Bildhauer Edwin Scharff und Karl Knappe zu berufen. Diese nie abreißende kunstpolitische Tätigkeit entsprang nicht persönlichem Ehrgeiz, sondern dem Willen, sich für die moderne Kunst einzusetzen, vor allem mit Ausstellungen, die er immer neu plante und organisierte, um Kollegen, die sich im Aufstiegskampf gegenüber dem verhärteten Herkommen des Publikums befanden, zu stützen. Diese Hintergründe sind gerade im Zusammenhang mit der hier zu behandelnden Sicht Caspars wichtig, weil uns hier ein Christ begegnet, der nicht gewillt war, von seinem christlichen künstlerischen Zeugnis zu lassen, aber ebenso klar zur Modernität entschlossen war.[2]

Neben dem kunstpolitischen darf nicht der persönliche Hintergrund Karl Caspars übersehen werden. Dazu gehört zuerst seine Frau Maria Caspar-Filser,

1 Walter Heß: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei,* (rde), Reinbek 1956, S. 27f.

2 Biographische und werkgeschichtliche Angaben stützen sich auf die »Lebenschronik« von Karl Heinz Meißner in: *Karl Caspar 1879-1956* Langenargen 1979, S. 47-104, sowie »Blauer Reiter«, ebenda, S. 60. Zu vergleichen ist der Beitrag desselben Autors in der vorliegenden Veröffentlichung, S. 231.

3 Jacques Maritain: *Der Künstler und der Weise,* Augsburg (o. J.); ders.: *Antimodern,* Augsburg (1930).

die neben ihm gehend ihr eigenes bedeutendes Werk schuf. Dazu gehört eine Gruppe von Verwandten, die mehr waren als Verwandte, nämlich Gleichgesinnte. Zu diesem persönlichen Hintergrund gehört aber zumal der Freund Konrad Weiß, mit dem Karl Caspar in einer Brüderschaft verbunden war, die ein gemeinsames geistiges Zehrgut besaß, von dem sie lebte. In den Familien der beiden Künstlergatten gab es drei geistliche Brüder, davon zwei aus der Familie Filser, von denen freilich einer früh verstorben war. Ein anderer Bruder der Malerin war Dr. Benno Filser, der in Augsburg einen Verlag gegründet hatte. Das Unternehmen entging zwar nach Jahren dem Schicksal mutiger Ein-Mann-Verlage nicht, aber in den Jahren der Blüte hat der Filser-Verlag frischen Wind in das katholische Geistesleben gebracht. Zu seinen Autoren gehörten nicht nur berühmte Theologen wie Karl Adam und Karl Eschweiler, auch mit dem französischen Philosophen Jacques Maritain machte Benno Filser das deutsche Publikum erstmals bekannt.[3] Daß Benno Filser auch dem katholischen Akademikerverband, dem verheißungsvollen Aufbruch nach dem Ersten Weltkrieg, eine verlegerische Heimat gab, ist ein zusätzlicher Beweis seiner Zeitoffenheit. Dann gab es in diesem Kreis noch Dr. Max Caspar, den geistlichen Bruder des Malers, der als Mathematiker und angesehener Keppler-Forscher zusätzliche Farbe in die Gruppe brachte. Da der überlebende Filserbruder als Pfarrer in Baldern amtete und dort im geräumigen Schloß residierte, konnte er dem Kreis, den man geradezu als den Glücksfall einer privaten Akademie bezeichnen könnte, die erwünschte und stilgerechte Ferienunterkunft gewähren. Wenn es also unter den schönen Zeichnungen, die Karl Caspar für ›Die kleine Schöpfung‹ von Konrad Weiß geschaffen hat, plötzlich einen Feldstein am Wegrand gibt, auf dem zu lesen steht »3 km Baldern«, so ist das nicht nur eine Spielerei, sondern durchaus eine regelrechte Wegweisung.

Karl Caspar ist dem Kunstschriftsteller und Dichter Konrad Weiß früh begegnet, sie wuchsen später allmählich zusammen zu einer Freundschaft von unvergleichlicher Fruchtbarkeit. Je enger sie sich später im Gleichklang des Denkens und der Kunstgesinnung verbunden waren, desto vergnüglicher liest sich freilich ein früher zorniger Brief Karl Caspars (1907) über Konrad Weiß, in dem der Maler seinem Bruder Max schrieb: »er soll von den Malern zu lernen suchen, statt Journalistenberichte über Ausstellungen und mäßige Kunstaufsätze zu schreiben.«[4]

Konrad Weiß wird dann aber doch der Herold der Kunst Caspars, wie er einen zweiten nie gefunden hat, ohne daß der Maler jemals einfachhin zum gelehrigen Ausführungsorgan des Weißschen Kunstprogramms geworden wäre. Die hohen Erwartungen, die Konrad Weiß in die Kunst Karl Caspars setzte, sind erkennbar in dem Buch, das Konrad Weiß im Jahre 1919 unter dem Titel ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ veröffentlichte und in dem seine wesentlichen Caspar-Studien zusammengefaßt sind. Das Buch will, wie leicht zu merken ist, auch eine Antwort an Vincent van Gogh sein, der so temperamentvoll erklärt hatte, die moderne Kunst wolle nicht gleich »geradenwegs auf das historische Gethsemane lossteuern«.[5] Daß Konrad Weiß inzwischen seine Bereitschaft, »von den Malern zu lernen«, unter Beweis gestellt hatte, zeigt seine beiläufige Bemerkung zu Karl Caspar in diesem Buch: »Diese Gedanken [...] waren in den letzten paar Jahren, da eine neue Generation ans Werk eilt, oft Gegenstand der Gespräche mit dem Künstler.«[6] Das Gespräch zwischen Caspar und Weiß dauerte dann auch bis in die letzten Lebensmonate des Dichters, der im Januar 1940 verstarb. Bei einem Aufenthalt im Malerhaus im Herbst 1939 entstand sogar das letzte Gedicht, das Weiß geschrieben hat.[7] So eng die Seelenverwandtschaft der beiden Freunde war und so beherrschend einige Themen im Werk Caspars sind, um die Konrad Weiß sein Menschen- und Weltbild baute – der Maler war keineswegs nur die Membrane des Freundes. Dafür war er von viel zu stämmiger Statur, und die christlichen Stoffe hatten Sitz und Ursprung in ihm selbst, was am deutlichsten dadurch bewiesen wird, daß Caspar auch als Professor an der Akademie (seit 1922) nicht von ihnen ließ.

4 *Der Dichter Konrad Weiß 1880-1940*, bearbeitet von F. Kemp und K. Neuwirth, Schriftenreihe des Vereins Alt-Hall e. V., Heft 10, 1980, S. 7.

5 Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane*, Mainz 1919, S. 204, vgl. das Briefzitat, das diesen Aufsatz einleitet.

6 Ebenda, S. 99.

7 Vgl. Anm. 4, S. 57.

Abb. 1 Karl Caspar: *Nördliche Sybille,* 1920, (Kat. Nr. 132)

Ein religiöser Maler

Karl Caspar ist ein Künstler von ursprünglicher Religiosität. Darauf macht schon eine ganz äußerliche Beobachtung an seinen Bildern aufmerksam. Überall gibt es da die Gebärden des heiligen Schauders, der Erschrecken, Staunen, Ehrfurcht und Sehnsucht zugleich ausdrückt. Ein erschrocken erhobener Arm, eine Hand, die das Gesicht gegen den Glanz des Überirdischen schützt, ein im Staunen zurückgebogener Körper, ein im Schauen aufgehendes Auge, ein auf Lauschen gesammeltes Ohr, vielleicht noch verstärkt durch die Hand an der Ohrmuschel, – in diesen äußeren Eigentümlichkeiten der Casparschen Bilder trifft man auf das ganze Alphabet der religiösen Gebärden. Caspar ist der Maler der numinosen Erfahrung wie kein anderer im ganzen Umkreis der europäischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Der Begriff des Numinosen, der hier verwendet wird, ist mit dem Buch von Rudolf Otto ›Das Heilige‹ (1917) aufgekommen, er ist der handlichste, um die Doppelwirkung religiöser Erfahrung formelhaft auszudrücken, nämlich die unlösbare Einheit von Erschauern (Tremendum) und Hingezogenheit (Fascinosum). Diese Begriffe sind dem Denken von Konrad Weiß keineswegs gemäß, schon weil sie nur die seelischen Reflexe religiöser Erfahrung bezeichnen, aber sie sind die geläufigsten Verständigungsmittel. Was die Unterscheidungen Ottos nicht genügend erfassen, ist das Moment des Ekstatischen, das zu ursprünglicher und starker religiöser Erfahrung gehört und das die Casparschen Figuren so spontan vermitteln. Schon damit hebt sich seine religiöse Malerei von der damaligen christlichen Kunst ab, die biblische Szenen gern nach Art der Historienmalerei abschilderte und ihnen damit das Erregende nahm, oder aber sie in der Manier des Realismus im modernen Zeitkostüm vorführte, sie scheinbar auf diesem Weg dem Betrachter nahebringend, tatsächlich sie zum Idyll verflachend, falls man die christlichen Themen nicht einfach dem privaten oder sozialen Protest dienstbar machte und damit die falsche Erregung auslöste, nämlich nicht die religiöse, sondern die emotionale.

Es ist zu vermuten, daß Caspar in der neuen Kunst, wie sie von Cézanne und Van Gogh ausging, schon an sich eine neue formale Möglichkeit sah, das Religiöse auszusagen. Wie auf sprachlichem Gebiet die Kultsprachen es vermeiden, sich der Alltagssprache zu bedienen, so bot die moderne Malerei die Möglichkeit, eine Ebene oberhalb der profanen Realität zu beziehen. Der Versuch der Beuroner Kunst, mittels eines zeitlosen Formenkanons das Religiöse vom Weltlichen abzuheben, war kein gangbarer Weg mehr, seitdem Konrad Weiß in seiner durchaus ehrerbietigen, aber unerbittlichen Kritik den Versuch, eine zeitlose christliche Kunst zu schaffen, zurückgewiesen hatte, weil diese Kunstauffassung gegen das Prinzip der Geschichtlichkeit verstieß, das im Sinne von Konrad Weiß als Grundelement des Christlichen zu gelten hat.[8]

Das Religiöse aus der Sicht des Mythos

Die mythischen Stoffe – Flora, Sibylle, Aktäon – sind Themen, an denen sich das Religiöse zeigen läßt, das Numinose nämlich, das sich außerdem immer auch mit Gewinn auf das Christliche hin projizieren läßt. Die Sibylle, im antiken Denken ein Offenbarungsorgan der Gottheit, ist sowohl Erläuterung des Offenbarungsbegriffs, wie auch Vorverweis auf die Offenbarungsträger der Bibel. Ein frühes Sibyllenbild (Bleistiftzeichnung von 1918) bringt das sibyllinische Motiv besonders deutlich zur Anschauung. Die Hand ans Ohr gelegt, den Mund leicht geöffnet, die weit aufgerissenen Augen in die unabsehbare Ferne gerichtet, ist die Sibylle ganz Offenheit für das Weltjenseitige. In der ›Nördlichen Sibylle‹ von 1919 ist die Last der Gottheit für den von ihr Heimgesuchten überaus eindringlich ausgedrückt (Abb. 1; Kat. Nr. 132). Konrad Weiß hatte 1921 den Gedichtband ›Die cumäische Sibylle‹ veröffentlicht. Maler und Dichter begleiteten sich gegenseitig durch das thematische Feld. Das volle Volumen des Symbols wird deutlich, wenn der Sibylle der Seher von Patmos zur Seite gegeben wird.

8 *Zum geschichtlichen Gethsemane* (wie Anm. 5), S. 191-205.

Der ›Aktäon‹ von 1923 (Abb. 2; Kat. Nr. 142) bringt einen gewaltigen mythologischen Stoff, den man mit dem ›Heiligen Hubertus‹ zusammen sehen muß, einem Thema, das dem Maler zwischen 1919 und 1950 immer im Kopf herumging und daher in immer neuen Abwandlungen und Lösungen begegnet. Auch zum ›Aktäon‹ gibt es so etwas wie die Begleit- und Gegenstimme im gleichnamigen Weißschen Gedicht aus dem Band ›Das Herz des Wortes‹. Der antike Jäger, der unversehens Artemis im Bad überrascht hatte, also die dem Menschen gesetzte Grenze verletzt hatte, wird von der Göttin in einen Hirsch verwandelt und von seiner eigenen Meute zerfleischt (Ovid hat jeden der Hunde individuell charakterisiert in den *Metamorphosen,* III, 206ff.). Nicht nur die dem Menschen verwehrte Sphäre der Gottheit macht den Gehalt des Mythos aus, auch die schwierige Beziehung des Mannes zur Frau, wenn nämlich Jägerinstinkte des Mannes dabei am Werk sind, gehört dazu. Im schlimmen Geschick des Aktäon ist auf die Selbsterniedrigung des Menschen zum Tier und auf seine Selbstzerstörung angespielt, wenn der Eros sich in den brutalen Jäger verwandelt. Der ›Heilige Hubertus‹ als Gegenstück zu ›Aktäon‹ ist der Jäger, der erfährt, wie mitten aus Jagdlust und Leidenschaft sich plötzlich das Kreuz erhebt (Kat. Nr. 141, 165). Hier wie dort geht es um die Lust, die umschlägt, nur anders im Falle des ›Hubertus‹ als im Falle des ›Aktäon‹.

Abb. 2 Karl Caspar: *Aktäon,* 1923, (Kat. Nr. 142)

Die großen Momente der biblischen Gotteserfahrung

Das Programm der biblischen Stoffe im Werk Caspars ist weit gestreut. Aber es hat eine Achse, man könnte sie die Achse des Credo nennen. Damit will gesagt sein, daß Caspars Werk nicht das Sammelsurium der Beliebigkeiten und der Privatheiten im Sinne biblischer Episoden oder übernommener Aufträge ist, die von der Sache her keine Systematik haben können. Fast alle religiösen Bilder Caspars haben biblische Stoffe zum Vorwurf, und das ist bemerkenswert in einer Zeit, in der im Katholizismus die Bibel eine bescheidene Rolle spielte. Was in die Augen springt, ist die Tatsache, daß Caspar fast immer biblische Stoffe wählt, die mit den zentralen Mysterien zu tun haben, wie zu zeigen sein wird.

Zum ersten Artikel des Credo, zur Gottesaussage der Bibel, gehören die Bilder vom Paradies (1921) (Abb. 3), von Adam und Eva (1923) (Kat. Nr. 139), von den Patriarchen. Daß im Bild von 1921 die Gottesgestalt in Person gemalt wird, ist das Wagnis des Uneinlösbaren, das in der Gotteslohe des ›Brennenden Dornbuschs‹ (1916) (Kat. Nr. 127) zurückhaltender behandelt ist (vgl. die graphische Behandlung von 1947). In anderen Fällen zeigen die Motive aus dem Alten Testament nicht die Gottesgestalt unmittelbar, sondern Menschen, die in der Situation elementarer Gotteserfahrung stehen, so daß die wesentliche Unsichtbarkeit Gottes ebenso gewahrt ist, wie die Erschütterung des Menschen vergegenwärtigt und versichtbart wird. In diese Gruppe der großen Glaubensbilder gehört die ›Verheißung an Abraham‹ (Gen 13) (Kat. Nr. 129), der ›Kampf Jakobs mit dem Engel‹ (Gen 32) (Kat. Nr. 65), der ›Glaubensmut der Judith‹ (1905) (Kat. Nr. 122), die schon erwähnte Szene mit ›Mose vor dem brennenden Dornbusch‹ (Ex 3) (Kat. Nr. 127), also der singuläre Moment, in dem Mose der Gottesname ›Ich bin da‹ vermittelt wird.

Um das Ergebnis festzuhalten: Immer werden Situationen dargestellt, in denen Gott über den fassungslosen Menschen kommt und dessen Antwort des Glaubens herausfordert. Die Erfahrung einer Wirklichkeit jenseits der Grenzen des unmittelbaren Daseinsraumes löst zunächst lähmendes Erschrecken aus, denn sie bürdet dem Menschen die Gotteslast auf, wie die Christophoruslegende das nämliche Thema in einem anderen Bild abwandelt. Der Schreck aber verwandelt sich schließlich in die Seligkeit der Ekstase, wenn sich der erste Schauder in die Beseligung der Gottesnähe verwandelt wie im Falle des ›Tanzenden David‹ von 1932 (Kat. Nr. 163).

So wird der erste Artikel des Credo bildnerisch wiedergegeben in genuinen religiösen Situationen. die eigentlich beherrschende Bildwelt im Werke Caspars

Abb. 3 Karl Caspar: *Paradies,* 1921, (Kat. Nr. 135)

Abb. 4 Karl Caspar: *Geburt Christi,* 1923, (Kat. Nr. 140)

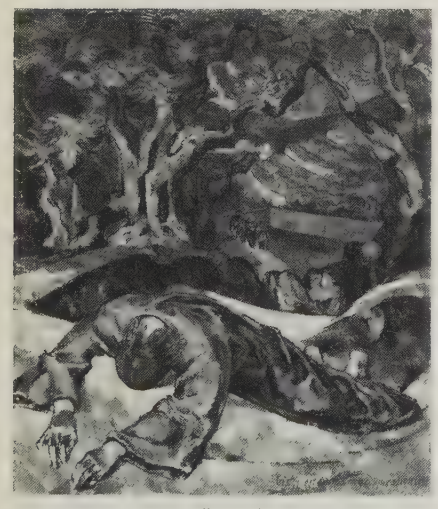


Abb. 5 Karl Caspar: *Ölberg – Gethsemane,* 1916, (Kat. Nr. 125)

ist aber der zweite Artikel: »Empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria, gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben, hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten.« Innerhalb der so umrissenen Heilsgeheimnisse gibt es bei Karl Caspar die immer neu abgewandelten Themen Weihnacht, Ölberg, Passion, Auferstehung. Gerade dieser Themenkomplex hat schon immer besondere Beachtung gefunden. Den Weihnachtsbildern und dem Passionsthema ebenso wie den Patmosbildern hat Herbert Schade ausführliche theologische und künstlerische Betrachtungen gewidmet.[9]

Das Weihnachtsbild ist eines der beherrschenden Themen, und nie sinken die etwa zwanzig Weihnachtsbilder zum Idyll ab. Schon daß die Krippe fast immer quer zu dem Gefüge der Komposition steht, ist bezeichnend: Die Menschwerdung Gottes liegt nicht in der Linie der Welt. Sie ist ein Einbruch in die Eigengesetzlichkeit der gegebenen Wirklichkeit. Die Figuren, die im Spiele sind, sind durchaus heilsgeschichtlich interpretiert. Wenn Hirten und Weise das Geschehen der Weihnacht in den Triptychen von 1921 und 1923 flankieren, so heißt das, daß das Judentum in die Weihnacht einmündet und daß die Heidenwelt auf Christus stößt (Abb. 4 und Kat. Nr. 141). Selbst Adam und Eva werden einmal rechts und links von der Krippenszene aufgestellt (1934). Die Stammeltern des Menschen streben in der körperlich sichtbar gemachten Sehnsucht hin zum Gottmenschen, denn dieser ist die Erfüllung des Anfangs, der in Adam und Eva versinnbildet ist. Einigemale (1943 und 1950; Kat. Nr. 172) ist mit auffälliger Betonung ein Lamm vor die Szene gestellt. Das ist eine Anspielung nicht nur auf die Hirten, die zur Krippe gehören, sondern vor allem auf den künftigen Opferweg des Kindes, aber auch auf die Unschuld der Mutter, der Immaculata. Damit nun freilich klingt ein zentrales Thema der Schriften von Konrad Weiß an. Wenn die Josephsgestalt dann und wann in behutsamer Andeutung die Züge Karl Caspars zeigt, so ist das ein Hinweis, daß nicht eine Begebenheit aus grauer Vorzeit darzustellen war, sondern der Mensch, der in jeder geschichtlichen Zeit durch den Glauben mitten im heiligen Geschehen steht. Es geht also um das, was bei Konrad Weiß Geschichtlichkeit heißt. Wer sich mit dem Werk der beiden Freunde befaßt, stellt immer wieder mit Überraschung fest, daß Konrad Weiß und Karl Caspar für eine Anthropologie stehen, die in der Geschichtlichkeit ein Existential des Menschen erblickt, das erst eine Generation später das große Thema der Philosophie des Jahrhunderts wurde. Aus diesem Grund können bei Karl Caspar niemals Einzelfiguren ein ganzes Bild ausfüllen, immer gehört der Raum dazu, die Natur, die aufeinander bezogenen Gestalten. Räume sind immer Daseinsräume.

»Gelitten unter Pontius Pilatus«: Die Passion ist wieder eines der Themen, die Karl Caspar nie loslassen, wobei für ihn die Ölbergszene den genauesten Aufschluß über den Leidensweg Jesu gibt. Das Geschehen von Gethsemane wird wohl zehnmal und öfter abgewandelt (Kat. Nr. 123, 125, 169, 174). Gethsemane, nicht Golgotha ist das eigentliche Passionsbild, wie für Konrad Weiß so auch für Karl Caspar. Das wird verständlich, wenn man sich klarmacht, daß gerade der Gründonnerstagabend am Ölberg die erschütterndsten Motive enthält, die in ihrer Summe gerade durch das Aufeinandertreffen des Widersprüchlichen von fast unerträglicher Gewalt sind. Gethsemane ist die Stunde der Agonie in seelischer Vorwegnahme des Kreuzes und der Kreuzesverlassenheit. Gethsemane ist aber auch das dramatische Ringen um den Willen des Vaters (Abb. 5). Die schlafenden Jünger, beschämende Folie des einsetzenden Leidens Jesu, sind die Groteske des Menschen, der die große Stunde verschläft. Alles wird noch verwirrender dadurch, daß der inzwischen aufgewachte Petrus mit seinem Säbelrasseln sich als Meister der Mißverständnisse erweist. So fehlt zum bösen Schluß nur noch jener Judas, der mit dem Kuß, mit dem Zeichen innigster Liebe als dem vereinbarten Signal seinen schimpflichen Verrat begeht, womit das

9 Um nur die wichtigsten Analysen zu erwähnen bei Herbert Schade: »Die Menschwerdung als Beispiel einer realen Kontemplation«, in: *Heilige Kunst,* Jahrbuch des Kunstvereins der Diözese Rottenburg–Stuttgart, 1978, S. 63-114; ders.: *Der Passionsaltar von Karl Caspar,* Würzburg 1979; ders.: *Gethsemane und Patmos,* Ausstellungskatalog der Katholischen Akademie in Bayern, 1980, S. 7-37.

Abgründige des Geschehens seine letzte Steigerung erfährt. Trauriger könnte die Rolle der Beteiligten nicht sein, und nur mit dem Engel des Trostes (Lk 22,43) fällt ein Schimmer von Licht in das gräßliche Dunkel.

Das Thema Gethsemane hat indes noch eine verborgene Tiefe. Konrad Weiß hatte seinem Buch den Titel gegeben ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹. Man muß den Titel richtig lesen. Er will nicht etwa gegen Van Gogh den historischen Vorgang von Gethsemane anmahnen, der Titel meint vielmehr, die Geschichtlichkeit und die Geschichte seien das Gethsemane des menschlichen Daseins. »Gethsemane ist der Garten, in dem sich zwischen Natur und Willen das Schicksal der Seele vollzog.«[10] »Die christliche Kunst ist ein Sondergebiet geworden aus Glaubensarmut, aus dem Versagen vor der geschichtlichen Notwendigkeit, weil man der steten geschichtlichen Erfahrung ausgewichen ist und darum auch selbst nicht gegenwärtiger Mensch geworden ist.« So ergibt sich die Mahnung: »Wir müssen dem geschichtlichen Gethsemane zusteuern.«[11] Der Garten, in dem sich das Vorspiel der Passion vollzieht, ist die Natur. Der bestandene Kampf Jesu ist der Gehorsam gegen die geschichtliche Fälligkeit. Die Natur, die Landschaft mit Ölbäumen und deren schwerem Geäst, ist nicht Staffage der menschlichen Geschicke, sie gehört in das Geschehen von Gethsemane hinein. Die Natur nämlich »fordert die Eigenschaften der Einsamkeit«, so verstärkt sie die Situation der Verlassenheit Jesu. Die Verlassenheit des Menschensohnes weist darauf hin, daß das Individuum herausgelöst ist aus der Masse. Das Christentum hat auch die Natur befreit: Die Kunst Caspars hat nach Konrad Weiß ihr Thema in der Spannung zwischen Individuum und Natur, zwischen Welt und Seele.[12] Für das Kunstverständnis von Konrad Weiß ist also die Natur als solche nicht Gegenstand der Kunst. »Die Kunst nähert sich durch die Seele der Natur.«[13] Wie die Natur der Weihnachtsbilder, etwa die Silhouette des Gebirges darauf aufmerksam macht, daß die Menschwerdung Gottes auf dem zerklüfteten Hintergrund der Menschheitsgeschichte sich ereignet, so ist die Natur der Ölbergbilder die Herausforderung zur Selbstbehauptung in der Bereitschaft, die geschichtliche Herausforderung der Stunde zu bestehen.

Aus solchen Voraussetzungen ergibt sich, daß Kreuz und Tod Jesu nie nur als individuelles Schicksal gemeint sind, immer sind wir selber die Betroffenen. Darum stellt Caspar auch bei diesem Thema lieber den Reflex des Geschehens in der menschlichen Seele dar, als in Kreuzigungsbildern. ›Die drei Marien am Grab‹ (1919, 1932, Kat. Nr. 138) sind dafür die großen Beispiele.

Wie das Thema Gethsemane den Maler nie losließ, so gehört ein anderes Passionssymbol, die Pietà zu den Bildmotiven, die Caspar immer von neuem beschäftigten. Man hat etwa zwölf Pietà-Bilder in seinem Werk namhaft gemacht. Wie manche Komponisten, die immer neu die immer gleiche Messe gestalten, blieb Karl Caspar bei seiner Sache, die die Sache der Glaubensmysterien war. Was nun freilich das Thema Pietà (Abb. 6; Kat. Nr. 120, 121, 128) betrifft, so geht dieses Bild und dieses Frömmigkeitsmotiv nicht auf einen biblischen Bericht zurück. Es ist ein Glaubenszeugnis im besonderen Sinne, nämlich Ergebnis und Bild der Versenkung in die den Sohn begleitende Mitpassion Mariens. Maria ist für Konrad Weiß eines der umfassendsten Symbole. Dem Fiat, das sie am Beginn ihrer Berufung sprach, entspricht das Fiat des Sohnes am Ölberg. Nirgendwo wird die Bedeutung des Pietàsymbols so wichtig, wie im Passionsaltar von 1916 (in der Krypta des Münchener Doms (Kat. Nr. 128). Der Passionsaltar ist nicht eine Sammlung von Leidensszenen und Phasen in historischer Absicht. Er hat zum zentralen Thema Maria als Bild der Kirche, die die Summe der Leiden des Herrn darbietet und darreicht, indem sie den toten Sohn auf ihrem Schoß hält und damit die Passion Jesu in kultische Bewegung setzt. Die Einzelbilder aus der Leidensgeschichte sind bei Karl Caspar immer dem Ölberg- und Pietà-Motiv zugeordnet.

Unwillkürlich hat der Kenner das Bedürfnis, Caspars Bild mit dem von Emil Nolde geschaffenen Triptychon oder anderen Triptychen zu vergleichen, wobei man sich freilich darüber klar sein muß, daß Vergleichungen dieser Art nicht

Abb. 6 Karl Caspar: *Pietà,* 1910, (Kat. Nr. 115)

10 *Zum geschichtlichen Gethsemane* (wie Anm. 5), S. 12.
11 Ebenda, S. 32 und S. 18.
12 Ebenda, S. 18f.
13 Ebenda, S. 14.

Abb. 7 Karl Caspar: *Auferstehung*, 1926, (Kat. Nr. 148)

eben viel abwerfen für die genauere Erfassung der verglichenen Werke selbst. Caspars Bild ist ein Bild der Frömmigkeit, das eben wird ausgesagt durch die Stellung der Pietà als der Mitte der ganzen Komposition. Die marianische Heilsvermittlung gehört für die beiden Freunde zur Passion Christi wie zur Passion des Menschen. Maria ist der Altar für die Darbringung des Opfertodes Jesu. Wenn Maria den toten Leib des Sohnes trägt, einige Male aufrecht stehend – man denkt an Michelangelos ›Pietà Rondanini‹ – so ist damit der Wille ausgedrückt, standzuhalten. Um das Bildmotiv ganz zu erfassen, muß man hinzudenken, daß die kultische Erinnerung an den Tod Jesu der sakramentale Grundakt der Kirche ist. Maria als Pietà ist entsprechend dem Mariensymbol bei Konrad Weiß immer Bild der Kirche und Bild des gläubigen Menschen. Das Mariensymbol hat aber für Weiß und Caspar noch eine umfassendere Bedeutung. Maria ist auch Symbol des Rechtes und der Gerechtigkeit.[14] Wie weit sich Konrad Weiß über solche an sich schon kühne Deutungen hinaus in das Symbol hineingrübeln (und darin verlieren) kann, zeigt sich, wenn er von der Madonna spricht, »die als Pietàträgerin der Zeit mit der stetig wieder toten Sohnform nach außen rückt«. Pietà ist »der tote Sohn der Mutter in die lebendigen Glieder fortgesetzt«.[15] Wie umfassend und unerschöpflich das Mariensymbol für Konrad Weiß ist, zeigt sich in seiner breit entwickelten Überzeugung, daß Maria nicht nur Symbol von Recht und Gerechtigkeit sei, sondern deren Realgrund.[16]

Das Passionsthema, das mit dem Ölbergthema und dem Pietàsymbol bis in den innersten Grund hinein verfolgt wird, kann sich auch in Nebenszenen spiegeln. Der ›Einzug in Jerusalem‹ (z. B. 1924 und 1947; Kat. Nr. 143, 167) gehört in diesen Zusammenhang ebenso wie die ›Verleugnung des Petrus‹ (1925; Kat. Nr. 147). Daß der Unverstand der Machthaber, die Karl Caspar 1937 von der Akademie verjagt haben, die überproportionale Größe des Hahns auf diesem Bild beanstandeten[17], ist die Selbstentlarvung der peinlichen Anmaßung. Dabei könnte der Einfältigste begreifen, um was es dem Maler ging, nämlich um den Hinweis, daß die Verleugnung des Petrus für ihn selbst fort und fort ins Überdimensionale wuchs.

Ein letzter Hinweis darf nicht fehlen, um die Passionsbilder Karl Caspars einzuordnen. Karl Caspar unterscheidet sich erheblich von den teils erschütternden, teils wilden, teils herausfordernden Passionsbildern der Zeitgenossen. Viele hat das Kreuz rabiat gemacht. Sie alle haben im Zorn oder im Mitgefühl ihr eigenes Schicksal oder das der Epoche auf die Formel des Kreuzes gebracht. Caspar, das macht den Unterschied, hat in seinen Bildern das Credo gesprochen, daß das heilsgeschichtliche Handeln Gottes in Jesus Christus zum Thema hat. Indem er aber vom Christusgeheimnis sprach und es zugleich im Pietà-Bild spiegelte, hat er mit Bedacht den Menschen nicht ausgelassen.

Das Wort vom Kreuz ist das Wort, das nicht entleert werden darf (1 Kor 1, 17). Aber das Wort vom Kreuz ist nicht das letzte Wort, denn »Christus ist gestorben, genauer gesagt auferstanden« (Röm 8, 34). Ostern hat ein großes Gewicht im Werk von Karl Caspar, und unverkennbar folgt ihm darin der dichtende Freund nur zögernden Schrittes. Der Maler aber komponierte seine bildnerischen Ostermessen in immer neuen Abwandlungen und in vergleichbar großer Zahl wie Weihnachten, Gethsemane und die Pietà. Überraschend ist, wie oft er den Moment beschwört, in dem sich Christus aus dem Grab erhebt. Dieser Vorgang ist gewiß künstlerisch nicht leichter zu bewältigen als die Gottesgestalt in Caspars Bildaussagen zum Alten Testament. Caspar bleibt dennoch in der Spur des abendländischen Auferstehungsbildes mit seiner langen Tradition. Er ist noch nicht beeinflußt von dem neuen Erlebnis der russischen Ikone, der sich in jenen Jahren allmählich die öffentliche Aufmerksamkeit zuwendet. Daß Caspar hartnäckig dabei bleibt, den Moment der Auferstehung Jesu darzustellen, ist verständlich bei einem Maler, dem das Licht und die Farbe so sehr am Herzen lagen. Das Auferstehungsbild reizt den Maler, der den Auferstandenen so darstellen will, daß nichts mehr übrig bleibt von der Schwere der Materie, sondern nur noch der lichtgewobene Auferstehungsleib (Abb. 7).

14 Ebenda, S. 137.

15 Konrad Weiß: *Der christliche Epimetheus*, 1933, S. 30, S. 16.

16 Ebenda, S. 54f., S. 100ff. Vgl. Walter Warnach: »Justitia«, – ein Gedicht von Konrad Weiß«, in: W. Warnach: *Wege im Labyrinth*, Pfullingen 1982, S. 681-697.

17 Herbert Schade: *Karl Caspar 1879-1956* (veröffentlicht von der Katholischen Akademie in Bayern 1974), S. 8.

Zugänglicher sind dem heutigen religiös gestimmten Betrachter die Osterbilder der indirekten Aussage, also Ostererfahrungen, wie das Evangelium sie in großer Zahl berichtet. Hierher gehört die Maria von Magdala aus den zarten Begegnungsbildern, der ›Gang nach Emmaus‹, die ›Frauen am Grab‹. Der Gang nach Emmaus erinnert erneut an das Thema der Geschichtlichkeit im Sinne von Konrad Weiß, denn wieder geht Karl Caspar als einer der Gefährten des Auferstandenen mit, natürlich immer bereit, seinen Platz dem Beschauer abzutreten. Zu den Bildern, die das Geheimnis der Auferstehung indirekt, also im menschlichen Reflex schildern, gehören vor allem die ›Frauen am Grab‹ (Abb. 8; Kat. Nr. 155). Ihre Gesichter und ihre Gestalten bringen ein weiteres Mal die Einheit von staunendem Erschrecken und liebender Hinneigung zum Ausdruck. Auch zu diesem Thema wird die Ausstellung Parallelen anderer Künstler zeigen, die wiederum zum Vergleichen und zum Sehenlernen durch Vergleichen auffordern. Caspars unterscheidendes Merkmal ist die religiöse Ergriffenheit im Sinne der Einheit von Tremendum und Fascinosum. Im Schicksal der Maria von Magdala ist diese Doppelerfahrung in zwei Phasen auseinandergelegt: Dieselbe Magdalena, die sich gegen alle pharisäischen Proteste Jesus als reuige Sünderin nähern durfte und seine unendliche Güte erfuhr (1929), wird in der Begegnung mit dem Auferstandenen auf gebührenden Abstand gebracht (1944): Noli me tangere (Kat. Nr. 136, 166).

Abb. 8 Karl Caspar: *Ostermorgen*, 1930, (Kat. Nr. 155)

Es muß auffallen, daß der dritte Artikel des Glaubensbekenntnisses (der Heilige Geist, die Kirche, die Eschatologie) im Werk Karl Caspars nicht eigentlich faßbar wird. Indirekt freilich sind diese Themen gegenwärtig vor allem in den Patmos-Bildern. Deren Feuerfarben weisen deutlich darauf hin, daß der Seher »im Geist entrückt wurde« (Offb 4, 2). Dieser Gottergriffene ist außerdem der Repräsentant der Kirche, sofern Kirche dadurch entsteht, daß sie Empfängerin und Organ der Offenbarung ist. Außerdem ist die Botschaft des Sehers von Patmos nicht in den leeren Raum hineingesprochen, sondern an die Adressen der sieben Gemeinden (Offb 1,9-3,22). Der Inhalt seiner Schau aber ist die künftige Welt, wie sie im eschatologischen Drama heraufzieht.

In den Patmos-Bildern (Abb. 9; Kat. Nr. 118, 146, 170, 176) wird das Thema der Sibylle christlich überhöht. Das Motiv taucht seit 1911 auf, 1954 erfährt es eine letzte Darstellung, die dadurch besonders bewegend ist, daß zu diesem Zeitpunkt der Maler um sein Augenlicht fürchten mußte (was möglicherweise den fast ungelenk erhobenen Arm des Johannes erklären mag). Einer, der zu erblinden fürchtet, malt den Seher! So erneuert dieses Bild ein letztes Mal den über vier Jahrzehnte hin immer wiederholten Ruf Caspars in den zeitgenössischen Katholizismus hinein. Immer ging es ihm darum, auf die Offenbarung aufmerksam zu machen, die gerade in seinen Jahrzehnten durch eine mehr und mehr sich als Selbstzweck verstehende Kirche verdeckt zu werden schien. Für Karl Caspar ist der Mensch Offenheit für die Selbstmitteilung Gottes im Geheimnis der Inspiration. Er bietet alle malerischen Mittel auf, um die Wirklichkeit des Sehers so eindringlich wie möglich zu machen. Die Gestalt des flammendroten Sehers blickt in die Fernen der Gottheit, die wie eine vulkanische Kraft, im feuerspeienden Berg vergegenwärtigt, die Erde, die Geschichte, den Menschen erschüttert.

Abb. 9 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos*, 1954, (Kat. Nr. 176)

Die Patmos-Bilder zeigen den Seher und Künder, der die Gottesresonanz in den Geschichtsraum hinein ist, mit der ganzen kosmischen Orchestrierung, zu der die gewaltig rauschenden Wasser ebenso gehören wie Blitz und Donner, wie die das Universum durchhallenden Stimmen der Engel und ihrer sechs Posaunen. Eine Stille nämlich gibt es nur eine halbe Stunde lang (Offb 8, 1). Den Kontrast dazu bilden die stillen, leisen, verschwiegenen Begegnungen der intimen Dialoge, das ›Nachtgespräch zwischen Jesus und Nikodemus‹ (1918, 1922, Kat. Nr. 144) und die Emmaus-Bilder (1938, 1950; Kat. Nr. 164). Gott durchdröhnt nicht nur die Welt, er begegnet auch im Schweigen der Nacht und in Gesprächen, in denen dem Hörenden das Herz zu brennen beginnt (Lk 24, 32). Welcher Maler hat jemals so die Phänomenologie des Religiösen sozusagen

systematisch nahegebracht wie Karl Caspar. Er ist der Maler des Credo, nicht als hätte er jemals beschlossen, die Glaubensartikel der Reihe nach zu malen, sondern aus jenem Glaubensinstinkt, der mit seiner Kunst die innere Ordnung der Glaubensgeheimnisse absichtslos und wie von selbst trifft.

Karl Caspar und seine Kirche

Es ist ein Jammer, daß Karl Caspars christliche Kunst mit wenigen Ausnahmen Staffeleimalerei blieb. Den Jammer hat die Kirche selbst verschuldet, indem sie sich der Botschaft dieses großen christlichen Malers verweigerte. Gleich bei seinen ersten Arbeiten in Kirchen des Bistums Rottenburg (Heudorf und Binsdorf) gab es Widerstand von seiten des Bischofs Keppler, der als große Autorität in Kunstfragen anerkannt war. Schlimmer war Jahrzehnte später die Bemerkung des Münchner Referenten, bei dem sich offensichtlich ressortmäßige Zuständigkeit mit fehlendem Sachverstand mischte und der schlicht von den Schmierereien Caspars sprach.[18] Diese fehlende Verständigungsmöglichkeit mit seiner Kirche bedeutete für Karl Caspar ein bitteres Schicksal. Um so bewunderungswürdiger ist der Heroismus, mit dem er dieses Schicksal ohne Ressentiment trug. Wie frei er blieb, frei von Resignation und frei von Kollegenneid und Kollegenschelte, zeigt sein Interview von 1950.[19] Er blieb in seiner Kirche ein Verkannter, aber die Enttäuschung darüber veranlaßte ihn nicht, von den christlichen Themen abzulassen, die sein Lebenselement waren. Er blieb bei den Motiven, die ihn im Bann hielten, auch als er in der Stellung eines Akademieprofessors seit 1922 die Freiheit hatte, sich anderen Gebieten zuzuwenden. Karl Caspar war insofern von der inneren Beschaffenheit des Paulus, der von sich selber sagt: »Wehe mir, wenn ich nicht das Evangelium verkünde« (1 Kor 6, 19).

Im übrigen ist kein Anlaß, über die Unfähigkeit seiner Zeit- und Glaubensgenossen großen Lärm zu machen. Über Konrad Weiß, den Freund Caspars, hat Rudolf Borchardt eine Glosse geschrieben, die den Titel trägt: »Über das Recht des Dichters, verkannt zu bleiben.«[20] Karl Caspar erging es nicht besser als dem Freund. Dieser hatte eine vergleichbare Erfahrung gemacht. Als ›Hochland‹-Redakteur bei Karl Muth, jenem trefflichen Mann, der angetreten war, der katholischen Kunst und Literatur den ihr zustehenden Platz zurückzuerobern, mußte Konrad Weiß erleben, daß Karl Muth mit seinen eigenen dichterischen Arbeiten schlechterdings nichts anzufangen wußte.

Der Dichter und der Künstler sind ihrer Zeit vorweg, wie soll die Zeit mitkommen, wie soll sie nicht in Verlegenheit gebracht werden in der Begegnung mit ihnen.[21] Man darf nicht ganz vergessen, daß es der junge, ungestüme, seiner Begabung bewußte Karl Caspar den kirchlichen Auftraggebern nicht leicht gemacht hat. Einer seiner mutigen Protektoren, Pfarrer Eugen Drexler, der den jungen Künstler für die Ausmalung der Kirche in Heudorf gewonnen hatte, kam, zwischen Künstler und Bischof stehend, an den Rand des gesundheitlichen Ruins. Seinem Gesinnungsgenossen Pfarrer Pfeffer klagt er sein Leid: »Sein künstlerisches Selbstbewußtsein, sein Eigensinn, seine fortgesetzte Unzuverlässigkeit.« »Mir liegt es oft nahe, zu weinen.«[22] Zu denen, die dem jungen Künstler beisprangen, gehörte P. Desiderius Lenz aus Beuron und selbst Gebhard Fugel trotz seiner so ganz anderen Auffassung von christlicher Kunst. Der Auftrag an Karl Caspar, den Ostchor des Bamberger Domes auszumalen (1926), eine einzigartige Aufgabe an einem einzigartigen Platz, konnte den Maler wohl aussöhnen mit einer Kirche, der er als Gläubiger die Treue hielt, wenn sie ihm auch als Auftraggeberin manches Leid angetan hat. Wie wenig er, der vornehme Charakter, im Groll verharrte, zeigt sein Brief an Erich Endrich vom 28. Januar 1942, in dem er überzeugend versichert, daß ihn die Wiederaufnahme der Arbeiten in der Binsdorfer Kirche »immer mehr interessiert«.[23]

Caspar ließ nie von den christlichen Bildmotiven, aber ein christlicher Künstler war er nicht schon durch die Gesinnung, sondern erst durch die geglückte

18 Ebenda, S. 9.
19 Katalog Langenargen (wie Anm. 2), S. 148.
20 Rudolf Borchardt: *Prosa* 1, Stuttgart 1957, S. 314ff.
21 »Künstler, denen bei einem Stilumbruch [...] das Neue zu tun und zu sagen auferlegt ist, haben immer eine Last zu tragen«, schreibt Karl Färber (Schulkamerad von Benno Filser, Studienkollege von Max Caspar und Konrad Weiß, in *Christ in der Gegenwart,* 1949, Nr. 17.
22 Brief des Pfarrers Eugen Drexler an Pfarrer Pfeffer vom 1. Mai 1906 (im Archiv des Kunstvereins der Diözese Rottenburg–Stuttgart). Vgl. Lebenserinnerungen des Pfarrers Eugen Drexler (1942) in: *Heilige Kunst,* 1957-58, S. 103.
23 Archiv des Kunstvereins (wie vorige Anm.).

künstlerische Arbeit. Der Wille zur Form war es vor allem, der seine vielen Schüler beeindruckte und prägte. Remigius Netzer, einer der Schüler, berichtet: »Komposition und Figur sind bei Caspar das Grundgewebe, auf dem sich seine Malerei ausbreitet und zu blühen beginnt«[24], ein Hinweis, der durch die Erinnerung der Malertochter aus ihrer eigenen Lehrzeit beim Vater anschaulich ergänzt wird.[25] Die Komposition als unaufdringliche geistige Struktur der Bilder – sie hat sich vielleicht einige Male, bedingt durch die Unterrichtstätigkeit, zu vorlaut bemerkbar gemacht – gibt den Bildern ihre Anziehungskraft, die eben wegen der dichten Komposition beim wiederholten Schauen ständig wächst. Dazu kommt das so bezeichnende Casparsche Urvergnügen an der Farbe, also am Licht. Die Farben und die immer neuen Farbmelodien Caspars sind seine individuelle Handschrift, die ihn unverwechselbar macht. Form, Kontur, Komposition, Farbe im alten strengen Verständnis dieser Elemente sind es wohl, die Oskar Kokoschka veranlassen, Karl Caspar als den letzten Maler zu bezeichnen.[26]

Doch nicht das Formale und das Künstlerische sind hier Gegenstände der Betrachtung, sondern das Christliche. Und darin ist Karl Caspar der unvergleichliche Fall, in dem Kern und Kanon des Glaubens sich ungetrübt in einem gewaltigen künstlerischen Werk spiegeln, was gerade dadurch eine bewegende Erfahrung wird, daß jetzt vieles von dem verschwimmt, was ehemals die Macht des Ursprungs besaß.

Die Arbeiten Caspars sind gewiß nicht verschlüsselte Theologie. Sie sind aber auch nicht bloße isolierbare Behandlung des jeweiligen Bildthemas. Sie sind wie jedes Kunstwerk, immer umfassende Aussage zum Ganzen der Welt und des Daseins. Die Aufmerksamkeit des Theologen erregt die Kunst Caspars dadurch, daß für Caspar – Weiß die biblischen Begebenheiten immer eine Selbsterfahrung des Menschen mitaussagen. Theologie ist zugleich Anthropologie: Das ist gemeint, wenn Konrad Weiß von Geschichtlichkeit spricht.

24 *Heilige Kunst*, 1956, S. 64.
25 Katholische Akademie in Bayern, 1980 (wie Anm. 9), S. 56.
26 Katholische Akademie in Bayern 1974 (wie Anm. 17), S. 9

Herbert Schade SJ

›Gethsemane‹ und ›Patmos‹

Zu zwei »biblischen Existentialen« der Kunst von Karl Caspar

Der Beitrag von Herbert Schade SJ ist zuerst erschienen im Ausstellungskatalog ›Karl Caspar zum 100. Geburtstag, Ölbilder und Grafiken‹, Katholische Akademie in Bayern, 25. Januar – 31. März 1980, München 1980. Für die freundliche Genehmigung des Wiederabdruckes danken wir der Katholischen Akademie in Bayern und ihrem Direktor Dr. Franz Henrich.

Seit dem Jahre 1911 bemerken wir im Werkkatalog von Karl Caspar zwei Bildthemen, die den Maler bis zum Jahre 1954 beschäftigen. Es sind die Motive ›Gethsemane‹, der Ölberg der Verlassenheit, und ›Patmos‹, die Insel der ›Geheimen Offenbarung‹, die der Künstler vor uns entwirft.

Auf ›Patmos‹ sehen wir den Apostel Johannes bei der Schau seiner Visionen, im Ölberggarten ›Gethsemane‹ beobachten wir Christus in seiner Todesangst. Im Verlauf von vierzig Jahren hat Caspar ungefähr sechzehn Bilder zum Thema ›Patmos‹ und zwölf Ölgemälde zum Thema ›Gethsemane‹ geschaffen. Dabei sind die vielen Zeichnungen nicht mitgezählt. In eigenartiger Entwicklung werden diese beiden Themen als Pole seines künstlerischen Erlebens und Entsprechungen moderner christlicher Existenz geformt, so daß in den korrespondierenden Standorten von ›Patmos‹ und ›Gethsemane‹ die Situation des Christen heute aus dem Blickwinkel der Bibel markiert wird: Der religiöse Mensch sieht sich heute in einer extremen Isolierung und Einsamkeit – von der offiziellen Gesellschaft verlassen und verraten – und vermag nur mehr in einer neuen Schau der Welt und Schöpfung die Sinnfrage zu beantworten und seinen Standort als Mensch zu definieren. Die ›Weltentwerdung‹ und die ›Weltverzückung‹ sind nach Konrad Weiß die beiden Haltungen, die seine Situation in der Geschichte bestimmen. Diese beiden Haltungen sind die anthropologischen Charaktere des modernen Daseins, Existentiale, die unser Dasein beschreiben und prägen. Fast könnte man mit den beiden Begriffen von Martin Heidegger ›Verfallenheit‹ und ›Geworfenheit‹ diese beiden Bildtypen bezeichnen. Am Boden liegend und einem unbegreifbaren geschichtlichen Vorgang verfallen, erscheint dieser Christus im Garten Gethsemane. In eine vulkanartige Welt geworfen und durch gestaltende Schau seinen Standort bestimmend, sitzt Johannes, der Seher von Patmos, vor uns.[1]

Derartige Bilder entstehen nicht zufällig oder privat. Es gibt eine Reihe von mitbestimmenden Elementen, die zum Zustandekommen dieser Bilder beigetragen haben.

1. Philosophische und künstlerische Voraussetzungen der beiden Bildvorstellungen

Zwei Vorgänge sind für unser Thema von Bedeutung: Zunächst die Frage der Zuordnung zweier biblisch so weit voneinander entfernter Motive in eine polare Spannungsrelation; denn der Christus am Ölberg und der Johannes auf Patmos haben bei aller theologischen Gemeinsamkeit des Neuen Testaments wenig miteinander zu tun. Es gibt meines Wissens in der Kunstgeschichte keine ikonographische Zusammenschau beider Gestalten. Als zweites Problem stellt sich die Frage ein: Warum wiederholt der Maler diese Motive immer wieder, so daß man mindestens drei, besser vier Schichten oder geschichtlich und formal gegeneinander stehende Bildpaare dieses Namens unterscheiden kann, nämlich die frühen Darstellungen von ›Patmos‹ und ›Gethsemane‹ von 1911 bis 1913. Dann die beiden gewaltigen Werke von 1916. Danach die Bilder im Zweiten Krieg. Und schließlich die späten Tafeln ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ von 1950.

Bei diesen künstlerischen Prozessen wird eine uns sonst nicht bekannte Art des Gestaltens sichtbar, nämlich die wiederholte Darstellung von konstanten Bildmotiven, die man archetypisch nennen möchte, zu denen uns aber der

1 Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane, Gesammelte Versuche,* Mainz 1919. Die hier benutzte Ausgabe ist ein Nachdruck der Erstausgabe (1945), 95, *Gethsemane und Patmos, Ein Vorwort zur Kollektiv-Ausstellung Karl Caspar in München,* November 1911, hier zitiert *Geth.* – Das Vorwort zur Kollektiv-Ausstellung besaß diese Überschrift noch nicht. Erst die Aufsatzsammlung von 1919 erhielt dieses – wohl sicher vorher vom Maler und Dichter oft besprochene – Gegensatzpaar. (Für den Hinweis auf diesen Sachverhalt habe ich Frau Felizitas Köster-Caspar zu danken.)

rechte Begriff fehlt. Diese Bildvorstellungen besitzen einen geradezu rituellen Charakter, weil sie immer wieder auftreten. Sie bilden anthropologische Elementarprozesse. So erscheinen sie wie eine Menschheitsanamnese, die uns Grundvorstellungen oft – aber nicht immer – auf dem Fundament der Bibel vermitteln. Die ›Badenden‹ und der ›Heilige Jäger Hubertus‹ gehören in gleicher Weise zu diesen Daseinsvokabeln wie das Bild der ›Pietà‹ und das Motiv ›Noli me tangere‹.

Infolge der künstlerischen Struktur, die impressionistischen und expressionistischen Charakter miteinander verbindet, erhalten sie eine vibrierende zeitgenössische Form. Dieser Form entspricht ein ebenso moderner Gehalt, der das biblische oder der weiteren kunstgeschichtlichen Tradition entstammende Thema völlig mit unserer Daseinserfahrung integriert. Deshalb können wir diese Bilderform »künstlerisches Existential« nennen.[2]

Konrad Weiß verdanken wir einen besonderen Begriff für diese Art des Gestaltens. Er nennt sie ›Metaform‹, ›Weltanschauungsform‹, ›christliches Formsymbol‹ usw. »Denn die Werke dieses Künstlers wurzeln nicht bloß in der persönlichen Entwicklungsstufe, sondern sie hängen mit einer Bewegung zusammen, die hinabreicht in jene Tiefen unserer Gegenwart, deren Grundwasser vom Meer der Geschichte gewordenen Ideen gespeist wird.«[3] Dieses »Meer der Geschichte gewordenen Ideen«, mit dem die Werke Caspars verbunden sind, ist gleichsam eine »Vision seelischer Formen«, die aber nicht renaissanceartig wiederholt werden, sondern aus einem Spannungsgefüge zwischen der Seele des Künstlers und der Welt und Geschichte neu entstehen. Es gibt bei diesem Schaffen gleichsam zwei Pole, eine Art Dualismus. Für diesen Dualismus oder diese polare Spannung eines jeden Bildwerkes dieser Art können die beiden großen Themen von Karl Caspar auch stellvertretend genannt werden:

»Das dualistische Weltgefühl hat im Gegensatz zur klassischen Harmonie zwei Pole des künstlerischen Erlebens: Weltverschmerzung und Weltverzükkung, Elendgefühl im mittelalterlichen Sinne und mystische Zuversicht, Innewerdung und Entwerdung, Verlassenheit und Offenbarung, Schmerzensmann und Johannes auf Patmos. Irgendwie steht alle Gestaltung damit im Zusammenhang.«[4]

So weit mögen zunächst die Gedanken von Konrad Weiß referiert werden. Es sind philosophisch-theologische Spekulationen, über deren Wert zunächst nicht geurteilt werden soll. Die uns hier aufgegebene Frage lautet: Inwieweit treffen diese Gedanken auf das Werk von Karl Caspar zu oder inwieweit sind sie sogar durch Karl Caspar mit angeregt worden.[5]

Tatsächlich sind diese für uns gelegentlich seltsamen Begriffs- und Bildvorstellungen, die Konrad Weiß in einer Art Kunstgeschichtsphilosophie zusammenfügt, viel zentralerer Natur als es den Anschein hat. Man könnte sogar sagen, Konrad Weiß ist nur der philosophische Botschafter der impressionistisch-expressionistischen Malerei und ihrer Problematik. Er hat die geistigen Prozesse, in denen sich die moderne Kunst seit Cézanne befand, durch die Reflexion eingeholt.

Es ist oft genug festgestellt worden, daß die realistisch-impressionistische Sicht der Welt einseitig die Oberflächenreize der Dinge dargestellt hat. Die Darstellung dieser sensiblen Oberflächenreize hat nicht zuletzt das Verschwimmen der Bildgegenstände mit eingeleitet, wie das Erlebnis von Wassily Kandinsky bei der Betrachtung der ›Heuhaufen‹ von Monet bezeugt. Zugleich hat dieser Prozeß die Reflexion der Künstler auf die innere Erfahrung in Gang gesetzt. Das, was die Kunstgeschichte Expressionismus nennt, ist eine dieser Bewegungen von innen. Vor allem aber verbinden wir den Namen Paul Cézanne mit diesem Integrationsprozeß von impressionistischer Sinneserfahrung und innerpsychischer Wirklichkeitsbedrängnis. Cézanne hat bei dieser Auseinandersetzung auch an Immanuel Kant erinnert: »Vielleicht rede ich dummes Zeug, aber mir scheint, daß ich das subjektive Bewußtsein dieser Landschaft wäre und meine Leinwand das objektive Bewußtsein. Meine Leinwand und die Landschaft, beide außerhalb von mir; aber die letztere chaotisch, flüchtig, wirr,

2 Herbert Schade: »Emil Wachter – Theologie in Beton«, in: *Stimmen der Zeit*, Heft 3, 1979, S. 155; dazu Karl Rahner, in: *Sacramentum Mundi*, Bd. 1 (Freiburg 1968), 1298-1300.

3 *Geth.*, S. 126.

4 *Geth.*, S. 100.

5 Vgl. dazu Carl Franz Müller: *Konrad Weiß Dichter und Denker des »Geschichtlichen Gethsemane«*, Freiburg/Schweiz 1965. – Ludo Verbeeck: *Konrad Weiß Weltbild und Dichtung*, Tübingen 1970.

ohne logisches Leben, ohne jede Vernunft, die erstere dauernd, kategorisiert, teilhabend an der Modalität der Ideen.«[6]

Diese Integration von Impressionismus und Expressionismus, oder der ›Realisierungsprozeß‹, der die Sinneseindrücke mit den geistigen Strukturen des Malers selbst im Kunstwerk vereint, hat auch zahlreiche führende Künstler der modernen Malerei beschäftigt. In dem Gründungszirkular zum ›Blauen Reiter‹ faßt Wassily Kandinsky die Probleme seiner Zeit zusammen: »Wir gehen aus von dem Gedanken, daß der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendigste stark zum Ausdruck zu bringen –, kurz das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereinigt ...«[7]

Diese Synthese von introvertierter Vorstellung und extravertiertem Beobachten strebten Kandinsky, Marc und schon vorher der allen zum Vorbild dienende Vincent van Gogh in vergleichbarer Weise an. Es wundert uns also nicht mehr, wenn Konrad Weiß diesen geistigen Entwurf, der hier nur angedeutet wurde, zu Ende denkt und weiter ausbaut.

Dabei wird Weiß noch ein drittes Element in einen Schaffensprozeß zu integrieren suchen, das die Zeit intensiv beschäftigte, das sich aber gleichfalls aus dem Gestaltungsvorgang zu isolieren suchte und sich weithin selbständig gemacht hatte, nämlich die Geschichte. Ob man die Tradition als Literaturgeschichte – die Dichtung und Bibel mit eingeschlossen – oder als Kunstgeschichte, d. h. als Abfolge der großen Werke der Vergangenheit, bezeichnen will, Weiß forderte die Integration dieser anthropologisch zueinandergehörenden Wirklichkeitsbereiche so, wie sie etwa Karl Caspar in seinem ›Johannes auf Patmos‹ von 1911 schon ins Bild gesetzt hatte. »Die Natur wird im Angesicht der Geschichte lebendig, und die Geschichte mit ihrer zu lax gewordenen, neutralen Entgliederung wirft wieder Anker in der Natur«, schreibt Weiß in seinem Caspar-Buch.[8]

Der Theoretiker, und vor ihm Karl Caspar, mag dabei zunächst an den Historizismus überhaupt gedacht haben. Es wird aber auch die Malerei von Fugel, die das biblische Geschehen gleichsam auf den »historischen Jesus« zu beschränken suchte, um den modernen Menschen zum Zeitgenossen Jesu umzufunktionieren, eine Rolle gespielt haben. Alle aber standen zweifellos auch unter dem Eindruck der Gemälde Wereschtschagins, der als Marineoffizier die Kriegsschauplätze seiner Zeit bereiste, um »naturgetreue Darstellungen« von den politisch-militärischen Ereignissen zu vermitteln. Wer kennt nicht sein Bild, auf dem die alten Inder, vor die Kanonen gebunden, die entsetzliche Hinrichtung durch die Engländer erwarten? Mit seinen Dokumentargemälden reiste Wereschtschagin durch Europa und fand so die Erfüllung eines künstlerischen Reporterdaseins, eines Monumentalreporters, der das Fernsehen gleichsam vorwegnahm. Die Reportagen aus dem Leben Jesu von Fugel, heute noch im Panorama in Altötting zu bewundern, haben das Unbehagen in der Kultur auch für Karl Caspar und Konrad Weiß monumentalisiert.

Die Geschichte beanspruchte in der Malerei zweifellos einen anderen Stellenwert und einen von derartigen historisierenden Darstellungen wesensverschiedenen Realitätscharakter. Sie mußte durch den geistigen Filter einer wirklichkeitsbezogenen Naturauffassung und vor allem durch die innerpsychische Integration Charakter und Format erhalten. Naturbeobachtung und Geschichtsprozeß sind also im innerpsychischen Grunde zu verankern; denn nur so »entsteht der Raum der Zeit in der Seele«.[9]

Obwohl also die geistige Konzeption, die unter den Titeln ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ von Konrad Weiß vorgestellt wird, elementarer Natur ist und insofern auch Karl Caspar geläufig war, ist es wenig wahrscheinlich, daß die

6 Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei,* Hamburg 1956, S. 19.
7 Nina Kandinsky: *Kandinsky und ich,* München 1976, S. 48.
8 Konrad Weiß: *Karl Caspar,* Augsburg 1929, S. 13.
9 *Geth.,* S. 37.

Bilder dieser Themen vom Maler schon in den ersten Entwürfen gleichsam als Diptychon, also als Doppelbild, aufeinander zu gemalt wurden. Zunächst hat Konrad Weiß in seinem Beitrag selbst nicht ›Gethsemane‹, sondern den ›Schmerzensmann‹ dem ›Johannes auf Patmos‹ in dem oben zitierten Text, der die Gegensätze beider Haltungen beschreibt, gegenübergestellt. Dann aber sind bei Karl Caspar die frühen Gethsemanebilder künstlerisch so verschieden von dem Bild des Evangelisten Johannes von 1911, daß es sich empfiehlt, die Werke gesondert zu betrachten.

2. Zu den frühen Bildern von ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹

Zunächst soll dabei das Autorenbild der Geheimen Offenbarung Beachtung finden.

a) Johannes auf Patmos, der ›Insel des Lichts‹

Schon das erste Bild dieses Namens aus dem Jahre 1911 ist von hohem künstlerischem Rang (Abb. 1; Kat. Nr. 118). Während in der mittelalterlichen Kunst vor allem der Inhalt der Visionen des Johannes, also Christus inmitten der sieben Leuchter oder die entsetzlichen Katastrophen der Apokalypse selbst zum Thema der Patmosbilder gemacht wurden, läßt Karl Caspar in seinem ersten Bild den Evangelisten in leuchtend rotem Gewand im Vordergrund einer Mittelmeerlandschaft thronen. Es ist eine reale Landschaft im Cézanneschen Sinne, die Caspar malt. Allerdings hebt ein purpurdunkler Mantel die Gestalt des Mannes heraus. Aber auch der Evangelist wird als gesehener Mann, nicht als stilisierter Heiliger gegeben. Hinter ihm hockt groß und gleichgerichtet der Adler – eher eine Begleitfigur als ein Symbol. Auf den Knien des Apostels liegt eine weiße Rolle – ein Buch, das seine Linke aufschlägt. Die rechte Hand hält der Seher über der Stirne. Johannes schaut aufwärts ins Licht.

Zwei Palmen flankieren die visionäre Gestalt. Es scheint geradezu Frühling in dieser blühenden Bucht der uralten Insel. Hinter dem blauen Meer speit ein Vulkan seine fahlviolette Lava gegen einen türkisfarbenen Himmel, der von lichtgelb leuchtenden Wolken bewegt wird. Die Harmonie von Figur und Kosmos ist überwältigend. Der Vorgang des Sehens wirkt wie ein Fest. Und wie zu einer Feier im Frühling finden die Feuerströme der Erde, die offenen Augen des Menschen und die Strahlen der Sonne zusammen. Man ist angeregt, die Verse des Psalmisten zu singen: »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes ...« und nicht den Text des Apokalyptikers, der bei seiner Vision »wie tot zu Boden fiel« (Geh. Offb. 1, 17), zu zitieren.

Konrad Weiß beschreibt dieses Bild von Karl Caspar im Gegensatz zu dessen Darstellung der ›Melancholie‹ (1907, Abb. 2) als von »geistiger Erregung überschauert«:

»Hier ist statt Gebundenheit Gehobenheit, statt Traum Vision, statt geistiger Versunkenheit höchstes Bewußtwerden, Inspiration. Die Gestalt atmet in der Leichtigkeit einer südlichen Vegetation, ihr Atem wird im ungeheuerlichen Wirbeln einer vulkanischen Atmosphäre beschleunigt, berauscht von einer Offenbarung. Die Armhaltung deutet den Dualismus von Natur und Empfängnis in eine Einheit. Das ganze Bild hat etwas eigentümlich Flächiges, eine aufgestaute Anschauung, in der der Evangelist und der Adler nicht mehr als räumlich bestimmte Wesen, sondern bald nur noch als ein in geistige Bewegung ausstrahlender, seelischer Pol empfunden werden.«[10]

Das Wort, das bei dieser Beschreibung besonders auffällt, ist die Beobachtung der »ungeheuerlichen Wirbel einer vulkanischen Atmosphäre«, die auch Konrad Weiß im Bild erkennt. Diese »vulkanische Atmosphäre« ist den Autorenbildern der Apokalypse aus der Tradition fremd. Dagegen beschreiben diese »vulkanische Atmosphäre« die späten Hymnen mit dem Namen ›Patmos‹ von Hölderlin. In diesen Hymnen wird die Landschaft von einem feierlichen Klang bestimmt, wie im Bilde von Karl Caspar:

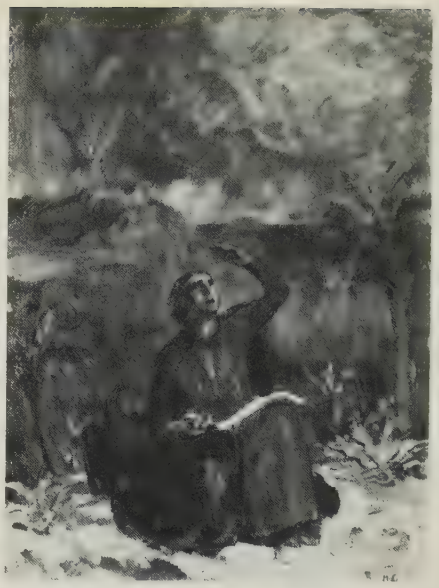


Abb. 1 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1911 (Kat. Nr. 118)

Abb. 2 Karl Caspar: *Melancholie,* 1907, München, Städtische Galerie

10 *Geth.,* S. 138.

Abb. 3 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1912, Skizze zu Abb. 4, Privatbesitz

Abb. 4 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1912, Bremen, Privatbesitz

Geheimnisvoll
Im goldenen Rauch blühte
Schnell aufgewachsen
Mit Schritten der Sonne
Mit tausend Gipfeln duftend
Mir Asia auf, und geblendet sucht'
Ich eines, das ich kennete, ...

Es ist die ›Insel des Lichts‹, die der Dichter beschreibt.[11] Und an anderer Stelle:

Zwar Eisen trägt der Schacht
Und glühende Harze der Ätna,
So hätte ich Reichtum
Ein Bild zu bilden und ähnlich
Zu schauen, wie er gewesen den Christ.

Die »glühenden Harze« sollen es dem Dichter ermöglichen, ein Christusbild zu schaffen, denn

Zu lang, zu lang schon ist
Die Ehre der Himmlischen unsichtbar.

Dieses Bild und die Botschaft Gottes sucht also Hölderlin in seinen Hymnen mit dem Namen ›Patmos‹ – der Insel und Stätte des Sehers – zu formen. Aber er vermag es nur wie durch den Evangelisten Johannes. Denn

Es sahe der achtsame Mann
Das Angesicht Gottes genau,
Da, beim Geheimnisse des Weinstocks, sie
Zusammensaßen, zu der Stunde des Gastmahls
Und in der großen Seele, ruhig ahnend den Tod ...[12]

Dieses Leitmotiv der Gottesvision baut der Dichter schon am Anfang der ersten Hymne mit einem wuchtigen Satz wie ein Portal auf:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott ...

Auf einem einfachen Karton, auf den Karl Caspar eine Skizze des Bildes (Abb. 3) hingesetzt hat, wirkt die ganze Seelandschaft mit dem Kopf des Johannes wie ein aufgerissenes Auge. Die Schraffur der nach oben geführten Striche erscheint wie die Lider dieses Auges. Das Sehen und das Geschehene ist eins. Nicht die Lava des Vulkans, sondern das Feuer des Geistes stößt ins unsichtbare Licht der Landschaft und des Himmels aufwärts.

Diese Struktur der Komposition, der feierliche Klang und das Blühen des Frühlingstages, unterstützt den Vorgang. Das festliche Rot auf Türkisblau unter fahlviolettem und lichtgelbem Himmel, der Vulkan und das ekstatische Schauern des Johannes im Bilde ›Patmos‹ zeigen, daß auch Karl Caspar dieses elementare Anliegen zum Thema seines Bildes gemacht hat. Es geht um die Gotteserkenntnis und die Frage nach der bildnerischen Erfassung Christi. Beide Fragen werden nicht traditionell oder nach Art eines Programmes oder Gottesbildes beantwortet, sondern durch die Darstellung des »Schauend in der Welt sein«. Das reale Sehen, das sich vom Impressionismus herleitet, verbindet sich mit der Geistigkeit des Malers im Sinne von Cézannes Auffassung: »Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur [...] Denn man beherrscht seine Sprache, den zu entziffernden Text, die beiden gleichlaufenden Texte, die gesehene Natur, die empfundene Natur, die dort draußen (er deutet auf die grüne und blaue Ebene) und die hier drinnen – (er schlägt sich an die Stirn), beide müssen sich durchdringen, um zu dauern, zu leben, ein halb menschliches, halb göttliches Leben, das Leben der Kunst, hören Sie – das Leben Gottes. Die Landschaft spiegelt sich, vermenschlicht sich, denkt sich in mir. Ich objektiviere sie, übertrage sie, mache sie fest auf meiner Leinwand.«[13] Indem Caspar das Schauen des Johannes auf

11 Friedrich Beissner: *Hölderlin, Sämtliche Werke,* Zweiter Band, 1, Stuttgart 1951, S. 165 und 180 (›O Insel des Lichts!‹).

12 *Ebenda,* S. 167/168. – Vgl. dazu das Bild von Karl Caspar ›Jesus und Johannes‹ 1916.

13 Paul Cézanne: *Über die Kunst, Gespräche mit Gasquet – Briefe,* herausgegeben von Walter Hess, Hamburg 1957, S. 9/10.

Patmos darstellt, erfaßt er das Geschaute oder besser den Geschauten, nämlich Christus-Gott. Johannes erscheint also wie der Anthropos schlechthin, d. h. der Mensch, der Gott schaut und von dieser Anschauung geprägt wird. Doch eines der populären Andachtsbilder oder eine Manifestation von Liturgie und Kult werden wir kaum in diesem ›Johannes auf Patmos‹ finden; denn

»Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott ...«

Diese Ansicht, daß der Maler unter dem Eindruck der Hymnen auf ›Patmos‹ von Hölderlin gestanden hat, als er seine Bilder schuf, bestätigte ein Karl Caspar nahestehender Germanist und Freund von Konrad Weiß, Dr. Veit Rosskopf, dem Verfasser. Es ist wohl auch nicht verwunderlich, daß der schwäbische Maler, der mit einer Reihe von Dichtern verbunden war, mit seinem großen schwäbischen Landsmann und dessen Dichtung vertraut war.[14]

Doch schon der ›Johannes auf Patmos‹ (Abb. 4) von 1912, obwohl mit Hölderlins Geistigkeit bleibend verbunden, wendet das Thema aus seiner lyrisch-hymnischen Festlichkeit und verleiht ihm einen dramatischen Charakter. Das Bild wird expressionistisch-existentiell. Die Aussage wird stärker auf die größer proportionierte Figur des Evangelisten konzentriert. Die Gestalt »atmet nicht mehr in der Leichtigkeit einer südlichen Vegetation« (Konrad Weiß), sondern kniet unter den »Gewittern Gottes«. Der Formumbruch der »künstlerischen Ruhelosigkeit« wird stärker spürbar.

Eine andere Prägung besitzen die frühen Gethsemanebilder.

b) Gethsemane und das ›Bauwerk der Nacht‹

Die frühen Gethsemanebilder, die wir seit 1911 im Werkkatalog nachweisen können, besitzen auch formal einen anderen »anschaulichen Charakter« (Hans Sedlmair). Obwohl man auch Schraffuren bemerkt, scheinen sie eher gebaut. Gebaut ist die Stadt, die immer wieder dem leidenden Christus gegenübergesetzt wird (Abb. 5). Mit ihren Würfel- und Kubenformen erinnert sie an die Silhouetten von San Gimignano oder eine der spätmittelalterlichen italienischen Stadtstaaten. Architekturcharakter besitzt auch der Berg, der oft terrassenartig nach oben gestuft ist. Schließlich zeigen noch die schlafenden Jünger einen Ansatz zur blockhaften Gestaltung.

Zunächst wird man dafür das Ölbergbild von Mantegna (Abb. 6) als Vorbild vermuten dürfen.[15] Dann aber erinnert man sich an kubistische Formentwürfe. Vielleicht aber sollte man auch an Cézannes Konzeption denken: »Die Natur nach Grundformen von Zylinder, Kugel und Kegel behandeln, das Ganze perspektivisch geordnet, so daß jede Seite eines Gegenstandes, einer Fläche nach einem zentralen Punkt führt. Die dem Horizont parallel laufenden Linien ergeben die seitliche Ausdehnung, d. h. einen Ausschnitt der Natur, oder wenn Sie lieber wollen, des Schauspiels, das der Pater omnipotens aeterne Deus vor Ihren Augen ausbreitet.«[16]

Tatsächlich haben sich auf einem Karton zwei Skizzen zum Thema ›Gethsemane‹ erhalten, die beide wie aus schwarzen Balken gebildet sind. Es handelt sich dabei um einen exemplarischen Fall von Kompositionsskizzen, von denen Remigius Netzer berichtet. Im Gegensatz zu der erwähnten Skizze zum ›Johannes auf Patmos‹ ist die Architektur zweier Haltungen von Christus hier klar aufgebaut. Die eine Gestalt liegt vornübergebeugt und fällt geradezu aus dem Bild. Die andere Christusfigur kniet aufrecht auf dem Hügel. Das Sich-gegen-die-Umwelt-Behaupten und das Auf-jeden-Widerstand-Verzichten werden deutlich ausgedrückt.

Beide Haltungen finden sich in den Bildern wieder.

Hier soll zunächst der aufrecht kniende Christus, ›Gethsemane II‹ (99 x 79) aus Stuttgarter Privatbesitz (1913), betrachtet werden (Abb. 7).

Während ›Johannes auf Patmos‹ von einem festlichen Rot bestimmt wird, erhält ›Gethsemane II‹ (Stuttgart) als vorherrschenden Ton ein fahles Blau.

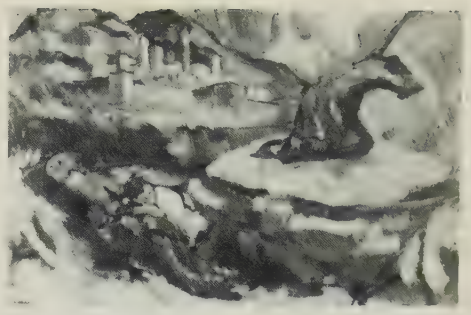


Abb. 5 Karl Caspar: *Ölberg,* 1912, Privatbesitz

Abb. 6 Andrea Mantegna: *Christus am Ölberg,* 1455, London, National Gallery

Abb. 7 Karl Caspar: *Gethsemane II,* 1913, Stuttgart, Privatbesitz

14 Die besonderen Beziehungen des Malers zur Dichtung Hölderlins wurden inzwischen dankenswerterweise auch von Frau Köster-Caspar, der Tochter des Künstlers, bestätigt.

15 Vgl. auch Konrad Weiß zu Mantegna, *Geth.,* S. 188.

16 Paul Cézanne, a.a.O., Anmerkung 13, S. 22.

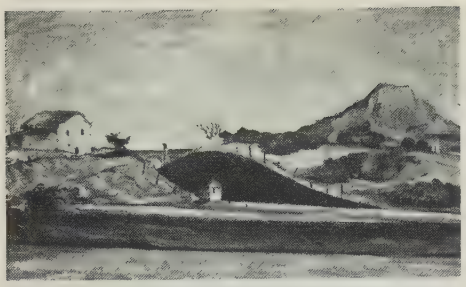


Abb. 8 Paul Cézanne: *Der Bahndurchstich,* 1867/70, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Abb. 9 Karl Caspar: *Gethsemane,* 1913 (Kat. Nr. 123)

Während dort der Tag gezeichnet wird, wird hier die Nacht offenbar. Die Lichtinsel ›Patmos‹ gibt uns einen Begriff vom Leben der Schöpfung. Der Garten ›Gethsemane‹ führt uns in den Vorhof des Todes. Die Mondlandschaft des ›Ölberges‹ zeigt Christus, den verlassenen einzelnen, isoliert von Natur und Gesellschaft.

Der Herr kniet im fahlen Licht des Mondes auf einer Platte des Bergstumpfes und vor einem abgeschnittenen Abhang. Das Motiv des ›Bahndurchstichs‹ von Paul Cézanne (Abb. 8), das wir auch in der ›Pietà‹ des ›Passionsaltars‹ bemerken – Christus wird eingefügt in die gespaltene Natur –, ist also schon in der Frühzeit vorhanden. Es wird in der Schlucht der späten Hubertusbilder und in den ›Patmos‹-Tafeln wieder auftauchen.[17] Hinter dem abgeschnittenen Berg, der »verwundeten Natur«, erscheint kubisch und artifiziell die Stadt Jerusalem, das Symbol der offiziellen Gesellschaft, die den isolierten einzelnen, den Menschen der Not und der Verlassenheit, ignoriert. Im Mittelgrund, seltsam klein und marionettenhaft, nähern sich, kaum sichtbar, die Häscher, die schattenartigen Abgesandten des Hohenpriesters und der Römer – unsterbliche Vertreter von Kirche und Staat – die immer bereit sind, sich am Wehrlosen zu profilieren.

Im Vordergrund hocken übergroß die Apostel, deren Gewand durch die Primärfarben Rot, Gelb und Blau unterschieden wird. Im roten Gewand Petrus, der Mann der Aktion, dessen Geist der Heuchelei nicht gewachsen ist. Er wird bald zum Schwert greifen und dreinschlagen. Im gelben Rock der junge Apostel. Er vor allem ist müde und schläft, naiv und kaum verantwortlich. Der mit dem blauen Gewand hält die Hand vors Gesicht, er scheint völlig resigniert. Diese Drei sind die Freunde des Verfolgten. Sie sind der Inbegriff der Menschen, die in extremer Not nach innen emigrieren: Der eine mit seiner Pseudoaktivität, der Naive mit seiner schwärmerischen Sentimentalität und der Passive mit seiner Überzeugung von der Zwecklosigkeit jeder entschiedenen Haltung. Sie sind die Repoussoirfiguren, denen Christus übergeordnet ist, d. h. die isolierte Persönlichkeit, die zu entscheiden hat und selbstverantwortlich ihre Haltung bestimmt. Eine zweite Version des Themas ›Gethsemane‹ (1913) besitzt bei vergleichbarer Struktur ein Breitformat (Abb. 9; Kat. Nr. 123).

Hier liegt Christus lang hingestreckt auf seinem Gesicht. Der Berg im Mittelfeld des Bildes, auf dem der von der Angst niedergedrückte Heiland dargestellt wird, ist gestuft und wird sinnenfällig als Gegenarchitektur zur baukastenartigen Stadt im Hintergrund aufgefaßt. Konrad Weiß schreibt: »Die Berge türmen sich wie Generationen für die Zukunft fort, und der Stein gleicht einer Patene, hebt den Opferleib über die Erde.«[18] Sehen wir einmal von dem eindrucksvollen sakramentalen Vergleich ab, so bleibt hier, wie in allen ›Gethsemane‹-Bildern der Frühzeit, der Gegensatz zwischen dem Christus auf dem Berg und der Stadt, zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft als zentrales Thema des Bildaufbaus bestehen. Das Uranfängliche des Paradiesfelsens wird auch im ›zweiten Adam‹, Christus, dem ›Mann vom Berge‹, in diesem Bild gegenwärtig. Dadurch wird auch in der Darstellung der Passionsvorgänge am Ölberg eine neue gesellschaftliche Architektur entworfen. Diesem Entwurf liegt ein wesentliches Prinzip des Schaffens von Karl Caspar zugrunde. Der Maler identifiziert sich und seine Zeit nicht nur mit dem Kunstwerk, sondern auch mit dem biblischen Thema, das dem Werk zugrunde liegt. Den Vorgang in seiner Kunst können wir schon in der Kreuzigungszeichnung von 1899 beobachten. Die Theorie dazu begründet Konrad Weiß mit einem Satz des großen niederländischen Malers: »Van Gogh sprach es aus, indem er die Impression des Angstgefühls erleben wollte, ›ohne gleich geradewegs auf das historische Gethsemane loszusteuern‹.«[19]

Aus diesem Bewußtsein, daß die christliche Realität durchaus im zeitgenössischen Prozeß miterlebbar ist und durch die Betrachtung der Bilder von Karl Caspar, die aus einer inneren künstlerischen Notwendigkeit auf vergleichbaren Einsichten basieren, entwickelt Konrad Weiß seine Theorien von ›Gethsemane‹, d. h. von den Bemühungen des Christen, aus seinem Scheitern in den sozialpoliti-

17 Herbert Schade: *Der Passionsaltar von Karl Caspar,* Würzburg 1979, S. 44. Auch die Hochschätzung von Cézannes ›Bahndurchstich‹ hat Frau Köster-Caspar dankenswerterweise bestätigt.

18 *Geth.,* S. 185.

19 *Geth.,* S. 17. – Dazu besonders Ludo Verbeeck a.a.O., Anmerkung 5, S. 76/77.

schen Vorgängen der Gegenwart, neue gesellschaftliche Werte zu entwickeln. Der einzelne allein, nicht eine irgendwie geartete humanistische Bewegung, kann durch sein Opfer und seinen Verzicht eine tragfähige Gesellschaft aufbauen. »Wie sich in der Gotik die Pfeiler aus der Wand lösen, so geht in der organischen Geschichts- und Kunstform die Beladung auf den einzelnen über, ohne daß der Raum der Zeit und Seele geringer würde; er wird nur um die Abnahme der allgemeinen gesellschaftlichen Tragkraft in jedeinzelnen zu stärkerer und stärkster Spannung. Diesem Schicksal kann nicht durch eine allgemein veredelte Menschlichkeit, sozusagen zwischen Wand und Pfeiler ausgewichen werden, es kann auch nicht naturhaft verkleinert werden. Es bleibt im Raume der Zeit, für deren Maß unsere Seele bewußt und verantwortlich wird.«[20]

Karl Caspar entwirft also in den ›Gethsemane‹-Darstellungen eine neue geistige Architektur, die dem Aufbau des paradiesischen Menschen aus dem Lehm der Erde ähnlich erscheint. Durch das Leid zu Boden gedrückt und bescheiden geworden, erhält der Mensch, wie der Christus des Bildes, die Funktion eines Fundamentes oder einer tragfähigen Bodenplatte. Anregung zu diesem Motiv gab nicht nur die Bibel im Sinne einer literarischen Vorlage, sondern die Erfahrung der zeitgenössischen Bedrohung und des Angstgefühls, das dem Erlebnis dieser oder jener Zeit entspricht. Die Erinnerung des biblischen Bildes von der Todesangst Christi entsteht also aus der modernen Angstsituation.

Im Ersten Weltkrieg, näherhin um das Jahr 1916, erhalten beide Elementarbilder eine neue Intensität.

Abb. 10 Francisco Goya: *Schrecken des Krieges*, Blatt 1

3. ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ von 1916

Das entsetzliche Geschehen der großen Weltkatastrophe von 1914-18 hat die surreale Hohlheit der Gesellschaft bloßgestellt und damit auch das künstlerische Wissen und Bewußtsein stärker erschüttert. Wieder taucht im Werkkatalog die Doppelthematik von ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ auf, wobei wir zwei Bilder vor uns haben, die zu den Höhepunkten der deutschen Malerei der ›Klassischen Moderne‹ gehören.

a) ›Gethsemane‹ und der »ausgespieene Mensch«

Die Loslösung des Individuums aus der Gesellschaft und die Erfahrung der Ohnmacht des einzelnen im Anblick der Vorgänge der Geschichte, besonders eines entsetzlichen Weltkrieges, bringen also bei Caspar keine Politisierung der Bildwelt hervor wie bei den Futuristen oder bei sozialen Realisten, sondern den Rückzug des Künstlers auf sich selbst. Diese Haltung hat ein Großteil moderner Künstler, namentlich aus den Reihen der Expressionisten, eingenommen. Man fühlte sich den Katastrophen der Zeit gegenüber machtlos und zog sich zurück.[21]

Künstlerisch wird im Werk Caspars dabei eine Integration der Anregungen von Greco, Cézanne und Van Gogh spürbar. Man könnte also für unser Thema, ähnlich wie Van Gogh, sagen: Das Ölbergereignis ist nicht so sehr eine Begegnung Christi mit dem Engel, sondern die Erfahrung der Existenzangst und ihre Überwindung. Tatsächlich hat schon Francisco Goya am Beginn des 19. Jahrhunderts dieses elementare Erlebnis des modernen Menschen ins Bild gefaßt, ohne daß Konrad Weiß je diesen kunstgeschichtlichen Zusammenhang erwähnt. In dem ersten Blatt seiner ›Schrecken des Krieges‹ (Abb. 10) zeigt Goya einen knienden Mann, gepackt von der Angst, der sich einem unbegreiflichen Schicksal gegenüberweiß. Diesen Typus gebraucht der spanische Maler später auch für einen Ölberg-Christus (Abb. 11) und vorher für den Freiheitskampf, der Erschießung vom 3. Mai 1808, ein Bild von 1814. Mit anderen Worten: Schon Goya erkennt die extreme oder existentielle Situation des modernen Menschen im Zusammenhang mit dem alten ikonographischen Thema ›Gethsemane‹.

Abb. 11 Francisco Goya: *Christus am Ölberg*

20 *Geth.*, S. 27.
21 Bernard S. Myers: *Malerei des Expressionismus*. Köln 1957, S. 12/13.

Abb. 12 Albert Weisgerber: *Jeremias vor dem Zug in die babylonische Gefangenschaft,* 1912, Sankt Ingbert

Abb. 13 Karl Caspar: *Passionsaltar* (Kat. Nr. 128), linke Seitentafel

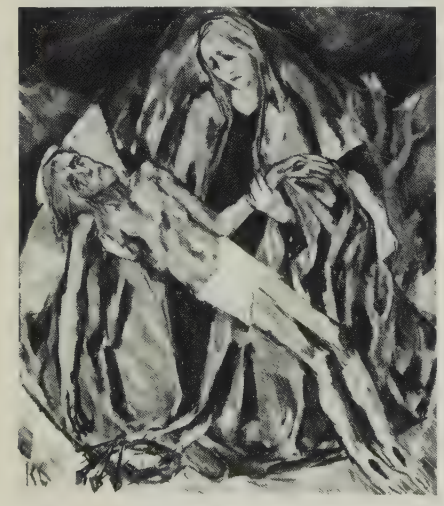


Abb. 14 Karl Caspar: *Passionsaltar* (Kat. Nr. 128), Mittelbild

Eine vergleichbare Thematik sollte auch Albert Weisgerber in seinem ›Jeremias vor dem Zug in die babylonische Gefangenschaft‹ (Abb. 12) zum Ausdruck bringen. Der Prophet kniet, zu Boden geworfen, nackt vor einem gepanzerten Kriegsknecht, während hinter ihm die unbekleideten Juden, perspektivisch in die Tiefe gestaffelt, auf den Abtransport warten. Dieses gewaltige Bild, das mit dem ›Ölberg-Christus‹ von Caspar vergleichbar ist, erscheint uns heute wie die prophetische Vision des Schicksals des jüdischen Volkes.[22]

In den beiden ›Gethsemane‹-Bildern von Karl Caspar aus dem Jahre 1916, die näher untersucht werden sollen, nämlich der ›Ölbergtafel‹ (Abb. 13; Kat. Nr. 128) des ›Passionsaltars‹ und dem eigenen Bild ›Gethsemane. Ölberg‹ ist die Erschütterung besonders stark. Zugleich aber zeigt sich eine merkwürdige Dialektik des Raumes in diesen Bildern. Der Raum wird als naturwissenschaftliche Größe oder als Inbegriff eines klassisch-klassizistischen Lebensgefühls in Frage gestellt, verunklärt und schließlich liquidiert. Dagegen wird der Raum als Bedeutungsträger, als Inbegriff eines innerseelischen Daseins kultiviert und zu einem Wesensbestandteil der künstlerischen Aussage aufgebaut. Es entstehen die an Greco orientierten sogenannten ›Gotischen Räume‹ dieser Malerei.

Ein hervorragendes Beispiel dieses ›Gotischen Raumes‹ oder des Raumes als Bedeutungsträger einer innerpsychischen Architektur bildet das Ölbergbild des ›Passionsaltars‹. Vergleichbare Raumgefüge zeigen auch andere Tafeln des Triptychons, so besonders der Abendmahlsaal und die Pietà (Abb. 14; Kat. Nr. 128). Über dieses Mittelbild schreibt Konrad Weiß: »Diese Pietà ist wie ein zerbrochenes gotisches Gewölbe, wie ein sich seelisch über der Welt aufrichtender Kirchenraum, der von den Angriffen der Erde zwar erschüttert, aber nicht mehr überwältigt werden wird.«[23] Gethsemane wirkt auf diesem Altar wie eine Krypta, in die sich der Mensch Christus zurückgezogen hat. Die Bildelemente ... »weisen und führen in Diagonalen, Zickzacklinien und bewegten Kurven intensiv einwärts und aufwärts, zur Konzentration und Vergeistigung«.[24] Christus erhebt sich in diesem Raum wie in der Mitte eines Zyklons. Er hält die Ruhelosigkeit und das Flackernde des Milieus aus. Der unbehauste, der leidende Mensch schafft selbst Raum. Schrägen von Baum und Engel bilden das Gewölbe. Die drei Apostel im Vordergrund, die sich zur Seite lehnen, wirken wie eine sich öffnende Form, eine Art Blütenkelch, aus der ein betender und angstvoller Christus aufsteigt. Die Farbigkeit, die mit Gelb, Rot und Grün den purpurgewandeten Christus besonders hervortreten läßt, ist intensiv. Der Engel im weißen Gewand erhöht noch die Bedeutung des alles versöhnenden Purpurs. »Die Passion ist bei Caspar farbig«, schreibt Konrad Weiß.[25] Farben sind gebrochenes Licht. So besingt auch die Farbe des ›Gethsemane‹ von Karl Caspar die ›Taten und Leiden des Lichtes‹. Bei aller Angst, die in diesem Ölbergbild sichtbar wird, hat das Werk festlichen Charakter. Es ist von einer Hoffnung auf die Unzerstörbarkeit des Lichtes und des Lebens beseelt.

Anders wirkt das Tafelbild ›Gethsemane‹ von 1916 (Abb. 15; Kat. Nr. 125). Unter den Ölbäumen des oberen Bildteils erscheint eine rote Mauer. Ihr Knick fluchtet in die Tiefe und weist den Häschern den Weg. Im Mittelpunkt sehen wir eine Erdgrube mit den Aposteln. Vorn, von Angst überwältigt, liegt Christus im Garten Gethsemane. Das Bild besitzt den exemplarischen Aufbau jeder menschlichen Katastrophe: In der oberen Bildhälfte sehen wir die uralten Bäume, die den Ort als Ölberg charakterisieren sollen. Tatsächlich aber wirken die Ölbäume wild, wirr und gespalten. Ein Chaos wird offenbar, das über dem Schauplatz der Todesangst lastet. Kaum kenntlich nahen Verfolger aus der Tiefe des Raumes. Man weiß, daß sie kommen, aber die rote Mauer des Gartens verstellt jeden Fluchtweg. Bequem gelagert bemerkt man im Mittelgrund die Apostel. Die Freunde schlafen. Die Erde wird zur Grube und zum Abgrund. Und wie vom Abyssus ausgespieen liegt Christus völlig isoliert auf dem Hang des Hügels vor uns. Chaos, Verfolger, schlafende Freunde, Abgrund und schließlich die völlige Einsamkeit bilden Wesenselemente jeder menschlichen Katastrophe. Es ist Nacht. Die Farben Blaugrün und Erdbraun geben zusammen mit

22 Wilhelm Weber: *Albert Weisgerber, Gedächtnisausstellung der Stadt Heidelberg,* Heidelberg–Berlin 1962, Abb. v, S. 70-72.
23 *Geth.,* S. 135.
24 *Geth.,* S. 117.
25 Konrad Weiß: *Karl Caspar,* a.a.O., Anmerkung 8, S. 20.

dem blauen Gewand die Stimmung des Tuatblau der ägyptischen Unterwelt.

Der Mensch kommt in seinem Leben in eine Situation, in der ihm bewußt wird, es geht nicht mehr. Hier ist jeder Ausgang verstellt. Derartige Vorgänge oder Schicksale mögen gesundheitlicher Art sein oder wirtschaftlicher Natur. Wir können psychisch, aber auch moralisch in einen Engpaß geraten. So ist auch dieser Christus von Karl Caspar am Ende. Er weiß nicht mehr weiter. Der Maler setzt deshalb auch die Worte der Bibel selbst neben die Gestalt Christi: Tristis est anima mea usque ad mortem: Meine Seele ist betrübt bis zum Tode.

Wie der Prophet Jonas vom Walfisch, so wird dieser Christus vom Raum selbst ausgespieen. »Der Verfluchte ist ohne Ort«, sagt Philo von Alexandrien.[26] Er hat keinen Raum mehr in der Welt und in der Gesellschaft. Das Grauen, das Gestaltlose und das Anonyme suchen ihn zu verschlingen. So mag das Bild mit den Versen Rilkes zusammengehen:

> Denn Engel kommen nicht zu solchen Betern,
> und Nächte werden nicht um solche groß.
> Die Sich-Verlierenden läßt alles los,
> und sie sind preisgegeben von den Vätern
> und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß.[27]

Dieses Ausgeschlossensein von Natur und Gesellschaft scheint heute mehr und mehr zu einer alles bestimmenden Grundsituation zu werden.

In solchen Situationen gibt es nur eine Möglichkeit: die Flucht nach vorn. Der Mensch muß sich der Wirklichkeit stellen. Tatsächlich wirkt der Christus dieser Komposition so, als wollte er aus dem ihn verschlingenden Abgrund in die Fläche fliehen. Fläche ist in der Malerei der Anwalt einer unzerstörbaren Gegenwart. Fläche und Goldgrund, das sind die Symbole der Anwesenheit Gottes. So flieht auch der tanzende David in dem Bilde ›David singt und tanzt vor Saul‹ (Abb. 16; Kat. Nr. 163) vor dem abtrünnigen und wahnsinnigen Saul nach vorn in die reine Gegenwart. Vornübergebeugt liegt auch der Christus von Gethsemane wie gestrandet unmittelbar vor dem Betrachter. Diese Stellung gibt bildnerisch eine Haltung wieder, die wir immer wieder im Psalter finden: »Wie Wasser bin ich hingegossen; all meine Glieder haben sich gelöst. Mein Herz ist mir wie Wachs geworden, in meiner Brust hingeschmolzen. Vertrocknet ist wie Lehm mein Schlund; am Gaumen haftet mir die Zunge und wie mit Todesfarbe überzieht es mich [...] Ich aber bin wie ein Wurm, kein Mensch, der Leute Spott, verachtet von dem Volke [...] Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen und stehst Du so ferne meinem Angstgeschrei und meinem Klagen« (Ps. 21).

Diese letzte Verzweiflung, die der Maler des Christus am Ölberg darstellt, ist aber auch die eigentliche Haltung des Beters. Die Proskynese, die fußfällige Verehrung und das Küssen des Bodens sind uralt. Erst wenn der Mensch in tiefe Not und in ausweglos Leid gerät, lernt er zu beten, weil er seine eigene Bedeutungslosigkeit vor Gott und sein Ausgesetztsein in der Welt begreift. Konrad Weiß schildert diese Situation in einem seiner Gedichte:

> Gebeugt vor jedes Dinges lichter Blende
> und keines Menschenwesens Auswahl würdig
> ... wie aus der Brandung ausgestoßen
> die Trümmer ...
> ... babelgleich wie Uranfang auf Erden,
> reichere Welt aus eilendem Verderben
> nur immer kleiner will ich werden
> und wahrer.[28]

Die Wahrheit über den Menschen weiß um seine Verwandtschaft mit der Erde und ihrem Lehm. Dieses Wissen lehrt ihn, sich zu beugen. So wird die Haltung der Anbetung das eigentliche Thema des Bildes »Schlacht- und Brandopfer hast Du nicht gewollt, aber einen Leib hast Du mir bereitet. Siehe ich komme,

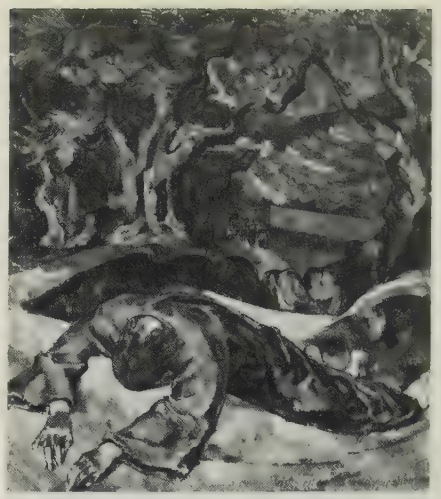


Abb. 15 Karl Caspar: *Gethsemane* (Kat. Nr. 125)

Abb. 16 Karl Caspar: *David singt und tanzt vor Saul* (Kat. Nr. 163)

26 L. Cohn: *Die Werke Philos von Alexandria*, 3. Bd., 3. Teil Breslau 1919, allegorische Erklärung des hl. Gesetzbuches, III, 1.

27 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, 1. Bd., Wiesbaden 1955, S. 492-494.

28 Konrad Weiß: *Tantum dic Verbo*, Leipzig 1918, S. 70 »Scheidung«.

Abb. 17 Hans Burgkmair: *Johannes auf Patmos,* 1518, München, Alte Pinakothek, Mitteltafel des Johannesaltares

Abb. 18 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1915, Privatbesitz, Dresden

Deinen Willen zu erfüllen!« Die Gebetshaltung Christi wird noch durch die im Lichte liegenden Hände gesteigert. Vielleicht sehen wir in dieser ergriffenen Gebärde die schönsten Hände, die Karl Caspar je gemalt hat. Jedes Glied der schlanken Finger, ihr Rücken und die Fesseln der Gelenke liegen in einem fahlen Licht wie im Schein des Mondes. Und alles an ihnen und an dieser liegenden Figur ist von der Verehrung einer größeren Wirklichkeit erfüllt.

Es gibt wohl kaum ein Werk der modernen Malerei, das in so einzigartiger Weise die Wende von der Verzweiflung zur Anbetung offenbart wie dieses Bild von Karl Caspar.

Von ähnlicher Kraft wie der ›Christus am Ölberg‹ von 1916 ist auch der ›Johannes auf Patmos‹ desselben Jahres.

b) ›Johannes auf Patmos‹ und die Lichtstruktur des Schauenden

Dieses Bild von Karl Caspar begleiten zwei Werke eines vergleichbaren Typus aus der Hand des Malers. Dieser Typus ist an Hans Burgkmairs ›Johannes auf Patmos‹ (Abb. 17), der Mitteltafel des Johannesaltars des Meisters (1518, München, Alte Pinakothek), orientiert. Eines der Bilder befindet sich in Privatbesitz in der DDR (Abb. 18), das andere im Nachlaß des Kunsthistorikers Julius Baum, dem wir auch wesentliche Untersuchungen zum Werke von Karl Caspar und Maria Caspar-Filser verdanken. In beiden Bildern von Karl Caspar hat sich der Evangelist auf einem Knie niedergelassen, während er, das andere Bein aufgestützt, in einer hockenden Stellung nach links oben zum Himmel schaut. Dort oben, also in der linken Ecke der Bildtafeln, öffnen sich in den Werken Karl Caspars die Wolken in ähnlicher Weise wie im Johannesaltar von Burgkmair. Allerdings sieht man bei Caspar nicht, wie bei Burgkmair, die Madonna, sondern den Christus inmitten der Sieben Leuchter. Maiestas und Kandelaber leuchten rot auf gelbem und blauem Grund, wobei die Lichtvision die Triangel Gottes, das uralte Weltendreieck, bildet.

Im Gegensatz zu fast allen übrigen Bildern des Themas »Johannes auf Patmos« stellt der Maler in diesen Tafeln die Gottesvision selbst dar. Das mag dem Wunsch der Auftraggeber entsprochen haben. Einer der Besitzer war evangelischer Pastor. Es mag aber auch der Künstler selbst die Anregung empfunden haben, das Heilige unmittelbar zu gestalten – so wie es Paul Gauguin wollte: »Etwas undefinierbar Altes, Erhabenes, Religiöses im Rhythmus der Bewegung, in seltsamer Unbewegtheit. In Augen, die träumen, das verschleierte Bild eines unergründlichen Rätsels.«[28] Es scheint, daß Paul Gauguin, der sich ebenso wie P. Desiderius Lenz auf das ›Ägyptische‹ berief, auf Karl Caspar hier einen größeren Einfluß besaß.

Wenn Hans Burgkmair aus den Palmen von Patmos gleichsam einen »deutschen Wald« macht, so gelingt es Karl Caspar, den Evangelisten Johannes in eine exotische Landschaft zu versetzen, in das »verlorene Paradies« eines ursprünglichen Daseins, das Gauguin in Polynesien suchte. Das Kupferbraun der Hautfarbe des Johannes, die elementare Form des Hockens und die naive Abbreviatur der Gottesvision geben diesem ›Johannes‹ von Caspar etwas von dem »Erhabenen, Religiösen im Rhythmus der Bewegung und der seltsamen Unbewegtheit« – Elemente, von denen Gauguin sprach. Das ›Heilige‹ in diesen Bildern wird dem Fernen und Fremden verwandt. Die Vision rückt in die Nähe eines märchenhaften Traums.

Obwohl das verlorengegangene Dresdener Bild denselben Typus wie die beiden oben besprochenen Tafeln zeigte, besaß es einen wesentlich anderen Charakter (Abb. 19). Der Evangelist und die Landschaft waren durchlichtet wie ein Kristall. Eingerastet in die Gitterstrukturen des Lichtes wird der Evangelist Johannes zum ›Mikrokosmos‹ oder zum ›Homo caelestis‹, zum ›Himmlischen Menschen‹, des Mittelalters. Dieser Mensch definiert sich nicht aus sich selbst, autonom, sondern er wird vom Licht des Himmels und vom Kosmos her geformt und durchstrahlt. Impressionistisch wie eine Figur von Renoir, kristallin wie ein Meisterwerk des Kubismus und zugleich ein Wesen wie aus Gestirnen

28a W. Hess: *a.a.O.,* Anmerkung 6, Dokumente ..., S. 32.

gebildet, kniet der Johannes des Malers Karl Caspar vor uns. Wesentlich für die eigene Wirkung des Kunstwerks ist dabei die Lichtführung. In der Figur des Apostels treffen ein rudimentäres Beleuchtungslicht und ein selbständiges Leuchtlicht der Gemäldefläche zusammen. Das heißt, die Gestalt wird vom Licht der im Bild vorauszusetzenden Sonne noch modelliert wie jeder natürliche Gegenstand. Zugleich aber bricht aus dem Bildgrund ein eigenes Licht hervor. Der Grund beginnt zu strahlen. Welt und Mensch sind von innen her durchlichtet. Dieses Leuchten, das keinen kosmischen Goldgrund darstellt, scheint das Äquivalent der innerpsychischen Leuchtkraft der Künstlerpersönlichkeit selbst. Diese Lichtstrukturen werden wir später in einer ganzen Reihe von Bildern Karl Caspars beobachten. Zugleich wird auch bei diesem Maler das Licht mehr und mehr durch die freie Farbe ersetzt.[29] Das Zusammenwirken von einem eigenständigen Symbolismus und einem persönlichen Impressionismus, von einer Einsicht in die Bedeutung und vom Erlebnis einer intensiven Sinneserfahrung hat diese Gestalt des Johannes hervorgebracht. Natur ist auf diesem Bild nicht nur ein Ausschnitt des Gesehenen, ein Vorhandenes und Ungedeutetes neben der Figur, sondern das Sinngebende. Natur ist wieder Schöpfung geworden. Aber nicht Schöpfung als objektive Darstellung der kreatürlichen Realität wie in der mittelalterlichen Kunst, sondern als personal gedeutete Wirklichkeit, der durch die Kunst des Malers dieser Sinn zurückgegeben wird. Der Johannes gewinnt aus seiner Rückbindung an diese Schöpfung Gestalt. Er ist religiös. Man hat den Eindruck, der Mensch auf Patmos erscheint durchlichtet wie in einer permanenten Ekstase.

Abb. 19 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1916, ehemals Dresden, Staatliche Gemäldegalerie, seit 1937 als ›entartet‹ ausgeschieden, seither Verbleib unbekannt

4. Zu den Motiven der ›Schlafenden Jünger‹ und den neuen Varianten des ›Johannes auf Patmos‹ aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bis in die ersten Jahre nach der letzten Weltkatastrophe

Für unser Thema wäre es von großer Bedeutung, die Darstellungen der ›Sibyllen‹, die von Karl Caspar während des ersten Krieges (1917) bis nach dem Kriege (1921) entstanden sind, mit einzubeziehen. In der ›Nördlichen Sibylle‹ (Kat. Nr. 132) und der ›Südlichen Sibylle‹ (Kat. Nr. 133) zeigen sich nämlich zwei den Motiven ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ verwandte Kategorien. Die ›Nördliche Sibylle‹ schaut nach unten und meditiert in sich hinein, als erkenne sie die apokalyptischen Katastrophen im Seelengrund des Menschen selbst. Dagegen hebt die ›Südliche Sibylle‹ ihren Kopf und erwartet den Ursprung des endzeitlichen Geschehens aus dem All. Wieder ist es die ›Weltentwerdung‹ und die ›Weltinnewerdung‹, die »Synthese der Prinzipien von Expressionismus und Impressionismus«, die für den Maler die Grundlage seines Schaffens bildet. Dabei gibt es Zeichnungen der ›Sibylle‹, die das ›Horchen‹ mit dem ›Schauen‹ verbinden.[30] In einem Brief an Hans Hennecke vom 6. Juli 1939 schrieb Konrad Weiß: »[...] So ist gewissermaßen auch der Titel ›Cumäische Sibylle‹ gemeint.[31] Es scheint für uns alles an der Aussage des ›Wie‹ oder eben ›Im Bilde‹ zu liegen, und damit leben wir in einer Geschichte des ›Wie‹ oder des ›Horchens auf das eigene Bild‹«[32] (Abb. 20).

Abb. 20 Karl Caspar: *Horchende – Sibylle,* Bleistiftzeichnung, 1918, Privatbesitz

In vergleichbarer Weise wird auch in ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹ dieses ›Horchen auf das eigene Bild‹ mit dargestellt und immer mehr vertieft.

a) Die ›Schlafenden Jünger‹

In der ersten Lithographie des Gedichtbandes ›Tantum dic verbo‹ von Konrad Weiß von 1918 gibt Karl Caspar in einer hochformatigen Darstellung die ›Schlafenden Jünger‹ allein, das heißt ohne den bei den ›Gethsemane‹-Bildern dazugehörigen Christus (Abb. 21). Diese Steinzeichnung im Hochformat wird ganz vom »Flammenstil« der »künstlerischen Ruhelosigkeit« geprägt und wirkt in der Komposition selbst wie eine »Flamme« oder »Feuerlilie«. Nach links hingestreckt liegt Petrus, nach rechts Jakobus. Zwischen ihnen erhebt sich Johannes,

29 Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei,* Berlin 1954.

30 Vgl. dazu: *Karl Caspar 1879-1956 zum hundertsten Geburtstag.* Katalog des Museums Langenargen a. B. (Direktion Eduard Hindelang). Mit Beiträgen von W. Nyssen, J. Pieper, K. Neuwirth, R. Müller-Mehlis, K.-H. Meissner und Grußworten von E. Hindelang, Prof. Dr. H. Engler, Minister für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg und Dr. Georg Moser, Bischof der Diözese Rottenburg–Stuttgart. (Die Redaktion besorgte K.-H.: Meißner.) Langenargen a. B. 1979, S. 116.

31 Konrad Weiß: *Die cumäische Sibylle* (mit Steinzeichnungen von Karl Caspar), München 1921.

32 L. Verbeeck: *a.a.O.,* Anmerkung 5, S. 217.

Abb. 21 Karl Caspar: *Schlafende Jünger,* Lithographie aus: ›Tantum dic verbo‹, 1918

der, seinen Kopf in die Hand gestützt, aufrecht sitzt. Inmitten der beiden oberen Figuren steigt ein gegabelter Baum auf, der zunächst selbst wie ein Blütenkelch wirkt, dessen »Gabelgestalt«, die wir auch später wieder bemerken, unverkennbar ist.

Dieser »Gabelbaum« ist eine uralte Figur des »Baumes der Erkenntnis« im Paradies, die in der Symbolgeschichte auf den Sakralbuchstaben Ypsilon des Pythagoras von Samos zurückgeführt wird. Ob dieses Symbol, das dem Verfasser aus eigenen Studien geläufig ist, Konrad Weiß bekannt war, bleibt zu erfragen. Den Hinweis auf diese Symbolform im Werke von Konrad Weiß verdanken wir Ludo Verbeeck: »Die verschiedenen Elemente dieses neuen christlichen Existenzgefühls kondensiert Weiß zum Abschluß in einer symbolischen Gestalt. Ausgangspunkt ist die Metapher des Paradiesbaumes. Wie es im sechsten Gedicht des ›Wettlaufs‹ (G. 140-141) heißt, ragt dieser Baum ›zwiegeteilt‹ aus der Erde. Auch der Baum, der am Schluß des Gedichtes ›Die Erde‹ aufragte, stand ›gebrochen‹ da. Der Riß, der durch die Schöpfung läuft, wird so auf den Urvorgang des Sündenfalls zurückgeführt. Der Baum ragt mit einem Ast zu Gott hin, der andere ist dem Menschen zugekehrt; in dem einen ist die Kraft, während der andere ›dürr‹ und ›trostlos‹ herniederhängt:

> Immer wird das Bild mir trüber
> und der Baum steigt aus dem Grund
> zwiegeteilt zu ihm mit ganzer Kraft,
> zu mir mit dem dürren Schaft
> hängt er trostlos häuptenhoch und über
> meinem ungestillten Mund.

Nun findet im Verlauf der zitierten Strophe im Gehalt des Bildes eine Verschiebung statt: der Blickpunkt wechselt vom Baum auf eine menschliche Figur unter ihm. Der »ungestillte Mund« weist natürlich auf eine Tantalusfigur hin.[33]

Abb. 22 Karl Caspar: *Der nackte Jüngling,* Lithographie aus: ›Die cumäische Sibylle‹, 1921

Wir können die weiteren Hinweise auf die Textstellen im Werke des Dichters hier nicht verfolgen. Tatsächlich beobachten wir den ›Gabelbaum‹ auch in aller Deutlichkeit in den Illustrationen Caspars zu dem Gedichtband ›Die Cumäische Sibylle‹ von 1921 in der Steinzeichnung ›Der nackte Jüngling‹ (Abb. 22), die einem Bild von 1926/27 vorausgeht. Mit dem Symbol des ypsilonförmigen Baumes, der sich auch im Weihnachtsbild des Künstlers nachweisen ließ, will Karl Caspar ebenfalls den Menschen als »im Wesen geteilt« – oder wie Konrad Weiß es ausdrückt, »im Kern geteilt« – sichtbar machen. Auch hier malt Caspar keine ›Literatur‹, denn diese Darstellung des innermenschlichen Zwiespalts oder des Gegensatzes ist seinem Werk von früh an eigen. Es wird uns auch noch später beschäftigen.

Das Thema ›Gethsemane‹ selbst wird der Maler erst wieder im Jahre 1950 zu seiner letzten gewaltigen Fassung des Motivs aufnehmen. Dagegen finden wir ›Die schlafenden Jünger‹ 1947 (Abb. 23; Kat. Nr. 169) und 1948 in zwei Ölbildern und einer ›Skizze‹ im Werkkatalog.

In den ›Schlafenden Jüngern‹ von 1948 sehen wir die drei Apostel, Petrus, Jakobus und Johannes gleichsam in einen Spalt eingefügt, den zwei nach innen abfallende Bergrücken bilden. Diese V- oder Y-Form, der Spalt, prägt die ganze Komposition. Dieser Kompositionsform entspricht der über den Schlafenden durch die Mittelachse geführte zweigeteilte Baum, der gegabelt ist. Die drei Apostel repräsentieren die Lebensalter. Petrus stellt den Greis dar. Jakobus in der Mitte steht für den reifen Mann. Johannes rechts vertritt wohl den Jüngling. Bei den vielen Varianten, die Caspars Graphik zu diesem Thema bietet, gibt es auch eine, die den Baum dreiästig zeigt. Bei Zeichnungen und Gemälden werden frontale Haltung, Halbprofil und Rückenansicht gegeneinander gestellt. Die Varianten sind unübersehbar. Die Dreierstruktur bleibt.

Die Farben im Bild der ›Schlafenden Jünger‹ haben die Helligkeit von Caspars Spätstil. In ihrem Rot, Blau, Gelb und Grün – der »Totalität des Farbkreises« (Paul Klee) – ist ein Blühen spürbar, das an den Frühling erinnert.

33 *Ebenda,* S. 196.

Von Nacht oder ›Gethsemane‹ ist in diesem Bilde kaum etwas zu merken (Abb. 24).

Wenn wir uns an die erste Skizze von ›Gethsemane‹ aus dem Jahre 1911 erinnern, deren apokalyptische Gewitternacht von Caspar nie übertroffen wurde, ist das Thema der ›Schlafenden Jünger‹ von 1948 in seiner lichtvollen Farbigkeit kaum zu verstehen. Selbst die ›Schlafenden Jünger‹ des letzten ›Gethsemane‹-Bildes von 1950 erscheinen diesen »Drei« gegenüber verhalten. Man spürt dort noch etwas von einer Nachtszene. Hier (d.i. 1948) leuchten die ›Schlafenden Jünger‹, als wären sie nicht die Darstellung eines vollständigen menschlichen Versagens in der finsteren Nacht des Verrats, sondern ein feierlicher Hymnus auf den Menschen. Um den Maler und sein Werk zu begreifen, müssen wir noch einmal den Text des Neuen Testaments heranziehen. Was Matthäus andeutet, spricht Markus klar aus: »Nur den Petrus, Jakobus und Johannes« nahm er bis zur Stätte der Todesangst mit (Mk 14, 33). Das sind aber die gleichen ›Drei‹, die auch die Verklärung Christi sehen durften: »Und nach sechs Tagen nahm Jesus den Petrus, Jakobus und Johannes mit sich und führte sie ganz allein auf einen hohen Berg. Da wurde er vor ihren Augen verwandelt, und seine Kleider glänzten im strahlenden Weiß, wie sie kein Walker auf Erden so weiß machen könnte. Und es erschien ihnen Elias mit Moses im Gespräch mit Jesus« (Mk 9, 2-4).

Es besteht kein Zweifel: Wie in der ›Verklärung‹ der Glanz der Gottheit Christi bis hin zur Trinität sichtbar gemacht werden sollte, war es denselben drei Aposteln zugeteilt, das Menschsein Christi bis zum Angstschweiß und zur Todesfurcht zu erleben.

Der ›Spätstil‹ von Karl Caspar erklärt das Strahlen dieser beiden Tafeln der ›Schlafenden Jünger‹ allein nicht. Der Maler scheint die ›Drei‹ zum Inbegriff der ›Verklärung‹ umzuformen. Das, was sie moralisch nicht leisten, die ›Nachfolge Christi‹, offenbaren sie seinsmäßig. Der Künstler macht ihr ›Inbild‹ sichtbar und zeigt ihre ›Gottesebenbildlichkeit‹ selbst und gerade in der Stunde der Todesangst Christi.

Nach Konrad Weiß haben die Kunstformen keinen absoluten Wert; ihr Wert wird durch ihr Verhältnis zum Inbild der Erlösung bestimmt.[34] In ›Gethsemane‹ kommt in der »ohnmächtigen Anschauung der Zeitlichkeit« die »innerste Erfahrung« zum Ausdruck. Der erlösungsbedürftige Mensch – nicht der Mensch der ›heilen Welt‹ – macht das ›Inbild‹ des menschlichen Daseins sichtbar. Einfacher ausgedrückt: Die drei Apostel, die einst mit Moses und Elias die Verklärung und den göttlichen Charakter Christi haben sehen können, nehmen den leidenden Menschen in der Todesangst nicht mehr wahr; sie versagen. Der Zwiespalt, der den Baum der Erkenntnis geprägt und die Erde zerrissen hatte, machte sie trotz des Stöhnens und der Todesangst für den Menschen Jesus Christus blind. Sie schlafen ein. Dieser Jesus ist – im Bilde Caspars – überhaupt nicht mehr vorhanden.

Aber in diesem Augenblick des völligen Versagens dieser drei Männer leuchtet in ihnen das ›Inbild‹ auf, das heißt, die trinitarische Struktur des Menschen wird an ihnen sichtbar. Diese ›indirekte Form‹ der Gottesdarstellung, die Karl Caspar hier kultivierte, ist deshalb von so hohem Rang, weil Farbe und Form, Komposition und Rhythmus, Inhalt und menschliche Erfahrung in Übereinstimmung gebracht wurden. Fast könnte man mit Martin Luther sagen: Der Mensch in diesem Bild des Malers ist »simul iustus et peccator« (›zugleich gerecht und sündig‹).

Dieses Bild zeigt auf hohem Niveau, wie nur durch das ›Inbild‹ das Wesen der Natur und des Menschen, der ›nach dem Bilde Gottes‹ geschaffen wurde, Gestalt erhalten. Das Gedicht von Konrad Weiß für Karl Caspar sucht diesen Vorgang dichterisch auszusagen:

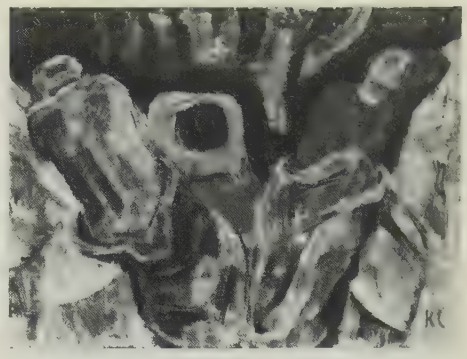


Abb. 23 Karl Caspar: *Schlafende Jünger* (Kat. Nr. 169)

Abb. 24 Karl Caspar: *Schlafende Jünger*, 1948, Privatbesitz

34 *Ebenda*, S. 81 und 178; C. Fr. Müller: *a.a.O.*, Anmerkung 5, S. 154 f.; 33.

Abb. 25 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1924 (Kat. Nr. 146)

Dem Künstler

Für Karl Caspar

Wird dann das Inbild Raum in Raum
nicht mehr von Menschheit ausgetragen
und sind die eingesetzten Fragen
nur noch ein anbefohlner Zaum,
verliert die Seele ihren Traum,
dann weiß Natur nichts mehr zu sagen.

Ist nicht Natur wie sich verhohlen
und nur durch Inbild in den Zeiten,
und sich am Gleichnis fortzustreiten,
ist ihr als eignes Sein befohlen!
Der will dies Störungswerk zerstören,
die Gottheit wird ihn nicht mehr hören.[35]

Der Dichter gibt in diesen Versen der ›Kunst‹ geradezu einen höheren Rang als der Natur. Erst durch die Aufdeckung ihres ›Inbildes‹, das heißt, durch die gestaltende Sicht ihrer geistigen Struktur erhält die Natur ihre Bedeutung. Solange die Natur nicht als Bild und Gleichnis gesehen und gestalthaft erfaßt wird, bleibt sie bloßes Objekt und reiner Nutzwert. Wenn aber der Künstler ihren Gestaltcharakter oder das ›Inbild‹ aus ihr ›herausreißt‹ (A. Dürer), wird sie als Mitteilung begriffen und als Träger einer Nachricht oder Offenbarung verstanden. Wer die Natur nicht als Bild und Gleichnis begreift, kann auch Gott nicht erkennen.

Karl Caspar ist für Konrad Weiß ein solcher Künstler, der die ›Inbilder‹ aus der Natur und den Menschen herauszulesen und herauszulösen vermag. Selbst in den ›Schlafenden Jüngern‹ erfaßt er diesen göttlichen Bildcharakter, das ›Inbild‹.

Diese ›Theologia negativa‹, die auf dem Hintergrund des menschlichen Versagens ihr Wesen aufleuchten läßt und ein Analogon Gottes ins Bild setzt; beobachten wir auch in den ›Patmos‹-Darstellungen der Spätzeit.

Abb. 26 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1943, Privatbesitz

b) ›Johannes auf Patmos‹ und die ›Entfernung der Insel‹

Die erste Veränderung, die an dem ›Johannes auf Patmos‹ von 1924 auffällt, ist die Wende zur Frontalität (Abb. 25; Kat. Nr. 146). Der Evangelist wird in die Mitte des Bildes gerückt und scheint nach oben zu schauen. Noch immer zeigt der Johannes jene Armhaltung, die seine Rechte, dem Licht entgegen, an die Stirne führt und seine linke Hand nach unten zur Erde oder zum Buche weist. Konrad Weiß sagte dazu: »Die Armhaltung deutet den Dualismus von Natur und Empfängnis in eine Einheit.«[36] Tatsächlich bleibt das zentrale Thema des ›Johannes auf Patmos‹ das Schauen, das die Synthese zwischen der außermenschlichen Realität, also der Natur, und der Seele ausdrückt. Weiß versteht diese Synthese gleichsam als Empfängnis, also als Zeugungsakt.

Aber gerade im Bild von 1924 wird mit einem Mal auch die Schwierigkeit dieses Sehvorganges sichtbar: Die Farben erscheinen alle gebrochen. Das Rot des Prophetengewandes wird dunkel- bis schwarzbraun. Küste und Berg erhalten dunkle, blaugrüne Ränder. Selbst Himmel und Meer verlieren ihr Licht. Über dem Kopf des Evangelisten aber droht finster und wirr der ›gespaltene Baum‹. Und gegen den Adler neben Johannes ringelt sich angriffsbereit eine Schlange hoch. Der ›Kampf zwischen Adler und Schlange‹, das uralte Weltensymbol, das schon den Kaiserpalast von Konstantinopel schmückte, wird hier dem Seher zugeordnet.[37] Es symbolisiert den Kampf zwischen Himmel und Erde. Obwohl der Blick und die Haltung des Apostels klar bleiben, dokumentieren Farbe und Wirrnis der Landschaft, der zwiespältig gebrochene Baum und die Kampfhaltung der Symboltiere, daß Erkenntnis und Schauen auch existenzbedrohende Charakter haben können.

35 Konrad Weiß: *Gedichte 1914-1939,* München 1961, S. 579.

36 *Geth.,* S. 138.

37 André Grabar: *Die Kunst im Zeitalter Justinians,* München 1967, S. 104, Abb. 106. Konstantinopel – Fußbodenmosaik: Adler und Schlange (Mitte 5., Anfang 6. Jh.).

Die Vision des Johannes ist in diesem Werk von Karl Caspar kaum noch ein ›Fest‹.

Der ›Johannes auf Patmos‹ von 1943 (Abb. 26) und seine Varianten bilden im Werke des Malers den Auftakt zur letzten Metamorphose des Themas. Der Evangelist sitzt frontal in der Mitte des Bildes vor uns. V-förmig eingekeilt von den gelb-braunen Steilküsten der Insel thront der rotgewandete Seher vor dem grün-blauen Meer, aus dem links ein Inseldreieck herausragt. Rechts stehen türkisblaue Agaven und helle Pinien. Unten sucht ein Salamander, das Sonnensymbol, seinen Weg. Der Evangelist hält mit seiner Linken die strahlendweiße Buchrolle auf seinen Knien, während die Rechte undifferenziert, aber wie zum Segensgestus erhoben vor seiner Brust steht. Der Kopf durchstößt die Horizontlinie, die einen hellblau leuchtenden Himmel von dem majestätischen Blau des Meeres trennt. Johannes steigt auf wie die Sonne, ähnlich einem Christus, der am Ende der Zeit durch die Doppelgebirgstürme der kosmischen Portalarchitektur in seine Welt zurückkehrt. Im Jahre 1943 war der Krieg entschieden. Was danach kam, war nur die Vollendung der Katastrophe. Die Apokalypse war schon vorüber.

Der ›Johannes auf Patmos‹ von 1948 nimmt etwas von dem Optimismus des sonnenverwandten und christusähnlichen Evangelisten von 1943 zurück (Abb. 27; Kat. Nr. 170). Wie erschreckt oder erstarrt sitzt der Evangelist als Rückenfigur, rechts im Bild. Wieder flankieren ihn die V-förmig abfallenden gelb-braunen Hänge der Küste und machen sein Dasein in der gespaltenen Erde offenbar. Links kämpfen Adler und Schlange. Rechts gleitet ein grüner Salamander hin zu einer türkisblauen Agave. In der Ferne erhebt sich aus dem chromoxyd und violettblauen Meer die Insel als rosaroter Fels und ragt über den Horizont in einen hellblauen Himmel.

Die Figur des Evangelisten mit ihrem verlorenen Profil wirkt blockhaft wie ein roter Stein, dessen violette Schatten zur Rosafarbe der Insel und zu den Blautönen von Himmel und Meer kontrastieren. Ähnlich wie die zu kurzen oder marionettenartig gebildeten Arme der Maria Magdalena im ›Noli me tangere‹ Christus, den Gärtner, nicht umfassen können, scheint in der starr erhobenen Hand und dem aufgereckten Kopf die Einsicht des Sehers in sein Unvermögen ausgedrückt. Diese ›Insel des Lichts‹ ist auch für Johannes hier und jetzt nicht zu erreichen. Doch Caspar gibt keine romantische Stimmung. Weiße Konturen strahlen um Figuren und Felsen. Das ›Fest des Sehens‹ kehrt wieder. Diese Feierlichkeit in Farbe und Form, die »zerbrochene Gebärde« der Hand und das angestrengte Schauen des Evangelisten rufen den gewaltigen Anfang der Hymne Hölderlins zurück:

> Nah ist
> Und schwer zu fassen der Gott,
>
> Wo aber Gefahr ist, wächst
> Das Rettende auch.[38]

Mit dieser Hölderlinschen Fassung von ›Patmos‹ erreichen wir die letzte Gruppe der beiden ›biblischen Existentiale‹ von Karl Caspar und ihre Vollendung.

5. ›Gethsemane‹ als »Horizontale« und ›Patmos‹ als »Lücke« – Zu den letzten Bildern des Malers

Im Jahre 1950 malt Karl Caspar sein letztes ›Gethsemane‹-Bild. Zugleich entwirft er eine Skizze zum Thema ›Johannes auf Patmos‹, die er 1954 im Bild vollendet. Noch einmal verändert der Maler beide Leitmotive unserer Zeit wesentlich.

Eliminiert ist alles Historische und jede Dramatik. Es wird nicht mehr von einem Ölberg erzählt, auf den eine Kohorte von Kriegsknechten kommt, um Jesus von Nazareth gefangenzunehmen. Es fehlen auch die kommunizierenden

Abb. 27 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1948 (Kat. Nr. 170)

38 Hölderlin: *Sämtliche Werke II,* 1, S. 165 – Vgl. zu ›Johannes auf Patmos‹ (1948) auch Josef Goldbrunner: »Ausschauen«, in: *Katechetische Blätter,* München und Kempten 1958, Juni, S. 240/241.

Abb. 28 Karl Caspar: *Gethsemane*, 1950 (Kat. Nr. 174)

Räume, es fehlt die dynamische Spannung zwischen dem geschlossenen und offenen Bezirk, die das Werk Caspars lange Zeit prägte. Selbst der Adler kämpft nicht mehr mit der Schlange. Die Figuren verharren wie Repräsentationsbilder in der Fläche und zeigen eine zeitlose Gegenwart an. Die »gefurchten Symbole der religiösen Erfahrung« (Konrad Weiß) werden zu »Chiffren des Daseins«.

a) ›Gethsemane‹ und »Christus als Horizontale«

Den »Anschaulichen Charakter« (Hans Sedlmair) des Bildes kann man als farbige Architektur bezeichnen. Dieses Ölbergbild scheint wie ein menschliches ›Stonehenge‹ (Abb. 28; Kat. Nr. 174). In diesem »Steingehege der Passion« sitzen im unteren Teil des Bildes die drei Apostel in hockender Stellung wie Monolithe, über die der Christus der oberen Bildhälfte als Architrav gelegt ist. »Bei dem frühen ›Ölberg‹«, so schrieb Konrad Weiß, »ist zwischen Stein und Leib durch den Liegenden eine Behaltung, eine Innengrenze gegen den Raum durch getötete Bewegung, die sich selber trägt, die sich gegensinnig fortsetzt durch Körper, durch eine Gruppe, gegen die ausschließenden Gewichte von Behaustheit, eine ausgelegte Notwendigkeit vor der Natur bis zu dem noch weiter außerhalb Gesetzten der kommenden Passion.«[39] In ›Gethsemane‹ von 1950 gibt es nur die »getötete Bewegung, die sich selber trägt«. Dieser Christus, der wie eine Deckplatte auf Pfeilern ruht, ist ein Bild des Menschen, der sich eingefügt hat in die große Ordnung des Daseins.

Die Gruppe der drei Apostel Petrus, Jakobus und Johannes – die Lebensalter – zeigt eine zurückhaltende Farbgebung. Das Grün, Braun und Blau ihrer Gewänder hebt sie nicht so hervor wie die leuchtenden Farben die ›Schlafenden Jünger‹ von 1948. Alles ist verhalten an diesen schlafenden Männern. Der Grund hinter den Aposteln ist rostbraun. Der längsgerichtete Stein, auf dem langhingestreckt Christus liegt, wirkt goldgelb. Sein Gewand zeigt ein dunkles Blau wie ein erloschener Himmel. Dieser Christus scheint nur noch eine »große Horizontale«, die nicht mehr von der Gruppe isoliert ist, sondern deren einzige Funktion darin besteht, die hockenden und schlafenden Jünger zu einem Bauwerk zu verbinden. Die unmenschliche Angst der vier Männer wird zur Architektur. Über der Gruppe gibt es nur eine Reihe von gekrümmten Baumstämmen, durch deren Zwischenräume schwarz und anonym die Nacht starrt. Zwei Bäume, die den goldgelben Sockel flankieren, zeigen tiefe Risse.

Einige Zeilen aus dem Gedicht ›Erde‹, in dem Konrad Weiß die Seele des Menschen als Säule beschreibt, die von Gott umgeworfen wird, um so gleichsam den Menschen in seinen eigentlichen Zustand zu verweisen, dessen Heiligtum er selbst bleibt, können das Bild erläutern:

> [...] nur wo im Sturm der Hügel rollt,
> steht an die Erde braun geschollt
> und wie gewaschnes Gold.
>
> [...] die Kraft der Seele fürchtet nicht,
> das Mark der Säule ragt herein,
> und es ist Gottes Angesicht.
> Und es ist stumm.
> Da blickt er in den Erdenschrein
> und wirft die starre Säule um.[40]

Konrad Weiß hat sich die These von Vincent Van Gogh zu eigen gemacht: »Die Darstellung eines Angstgefühls ist kraft ihrer selbst Trägerin menschlichen Sinnes und benötigt keineswegs den Verweis auf die exemplarische Angst«, nämlich ›Gethsemane‹.[41]

Das will also sagen, dadurch daß der Mensch seine Angst, das Gefühl der Bedrohung und das Bewußtsein seiner Zerstörbarkeit annimmt, wird er wie von selbst wieder ›Adam‹, ›Mann aus Erde‹, ›Humanus‹, ›Schöpfungsfelsen‹. Nicht die ›Illusion‹ von einem autonomen Dasein, sondern die Einsicht in seine Abhängigkeit von einer größeren Realität machen den Menschen zum Funda-

39 Konrad Weiß: *Karl Caspar*, a.a.O., Anmerkung 8, S. 17/18.
40 L. Verbeeck: *a.a.O.*, Anmerkung 5, S. 188.
41 *Geth.*, S. 17.

ment der Gesellschaft. Es braucht also keiner besonderen dekorativ christlichen oder biblischen Elemente. Auch ohne literarische Zutaten und illustrative Beigaben wird im ›Gethsemane‹-Bild von 1950 kraft der ›Architektur der Angst‹ Christus zur Kapporet, zur goldenen Sühneplatte der Bundeslade und zum Altarstein. So entwirft Karl Caspar mit seinem letzten Werk ›Gethsemane‹ ein profanes Kultbild des technologischen Zeitalters und macht offenbar, daß wir bei Anerkennung des Bewußtseins unserer Angst Teilnehmer jener anthropologischen Liturgie bleiben, die auch die Existenzerfahrung eines säkularisierten Zeitalters nicht liquidieren kann.

Einen vergleichbaren Vorgang macht auch das letzte Werk zum Thema ›Johannes auf Patmos‹ offenbar.

b) ›Johannes auf Patmos‹, der Mensch in der »Lücke, die Gott ist«

Wenn Karl Caspar in seinem letzten ›Gethsemane‹-Bild und dessen »Architektur der Angst« den Menschen wieder als ›Homo‹, also den von der Erde Genommenen oder als ›Schetija‹, als ›Schöpfungsfelsen‹ definiert, so gelingt es ihm im ›Johannes auf Patmos‹ von 1954 den ›Anthropos‹, den Menschen als ›Wesen, das schaut‹ zu gestalten (Abb. 29; Kat. Nr. 176).

Bildete der Christus im letzten ›Gethsemane‹-Bild die »große Horizontale«, so zeigt der Johannes der ›Patmos‹-Darstellung eine ausdrucksvolle Vertikale. Kehrte sich dort der Christus nach innen und zur Erde, so wendet sich da der Seher nach außen und zum Himmel. Noch einmal werden die beiden großen Gegensätze in den Blick gefaßt, um die gemeinsame Realität, den Menschen, anschaulich und begreifbar zu machen.

Nach Friedhelm Kemp entsteht das ganze Werk von Konrad Weiß aus dem einen Bemühen, »daß das ›Experimentum medietatis‹, das heißt, der Versuch des Menschen, sich selbst als jene Mitte, als Ursache und Ziel der Schöpfung und Geschichte zu setzen – sei es in dem klassischen Kult der Persönlichkeit, sei es in der Konzeption des Übermenschen oder wie immer sonst noch –, daß dieser Versuch und diese Versuchung mit allen Kräften abgewehrt wird.«[42]

In vergleichbarer Weise malte Karl Caspar im ›Johannes auf Patmos‹ ein Gegenbild gegen das ›Experimentum medietatis‹ und die Versuche, den Menschen als autonom zu begreifen.

Der Evangelist sitzt frontal vor uns und schaut aus dem Bild heraus ins Weite. Sein Gewand ist von leuchtendem Rot geprägt. Eingeengt von den beiden goldbraunen Schrägen der Steilhänge von Patmos erhebt sich der Apostel aus seiner Schlucht. Hinter ihm liegt nur das blaue Meer, das wie ein nach oben offenes Dreieck dem helleren Ultramarin des Himmels angenähert ist. Der Kopf und der erhobene Arm durchstoßen die waagerechte Horizontlinie, die Meer und Himmel trennt. In dieser »gespaltenen Schöpfung«, in der »die Farbe selbst schon die Spaltung eines Blickes ist«, thront aufrecht und monumental wie ein Pfeiler der Seher von Patmos.[43] Rot, Gelb und Blau, die drei Primärfarben, die das Weiß ergeben, erläutern den Sinn seiner Visionen. Johannes hält Ausschau nach dem uns alle prägenden Licht. »[...] und das Gesicht steht vor dem mit unbewegter Zunahme wie mit klarer Blindheit gebärenden Meer.«[44]

Obwohl die Figur pfeilerhaft wirkt, ist ihr Standort vage. Die Stellung der Füße bleibt im Verborgenen. Die gewaltige Gestalt scheint wie »am Blick aufgehängt«. »Der von Caspar wiederholt gemalte ›Johannes auf Patmos‹ atmet in einer Schauung, in einer zwischen Aktivem und Empfangenem gehaltenen Kontemplation, In-sich-Stellung und Aus-sich-Gekommenheit.«[45] Die Figur füllt den Keil zwischen den Felsen und bewältigt die Spannung der Schlucht.

Auch hier symbolisiert die Haltung der Arme den Dualismus von Natur und Empfängnis oder von Trieb und Geist. Die linke Hand liegt als »gebrochene Gebärde« in der »Gabel« eines grün gegebenen Schattens. Oder ist es wieder das ypsilonförmige Zeichen, der Inbegriff unseres gespaltenen Daseins? Die Rechte hoch über der Stirn verstärkt den Eindruck des Schauens und wird zur vollendeten Gebärde der Vision.

Abb. 29 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* 1954 (Kat. Nr. 176)

42 Friedhelm Kemp »Der Dichter Konrad Weiß«, in: *Wort und Wahrheit,* Wien, April 1949, S. 285; dazu C. F. Müller: *a.a.O.,* Anmerkung 5, S. 47/48.

43 K. Weiß: *Karl Caspar,* a.a.O., Anmerkung 8, S. 19.

44 *Ebenda,* S. 16.

45 *Ebenda.*

Nur noch der »grünende Stab« rechts überragt den Seher und erinnert an das gleichnamige Gedicht von Konrad Weiß, dessen letzte Zeilen hier folgen:

[...]
denn alles führt nur eine Hand
entgegen einer Mutter Schoß,
drum eilt das Kind.
Als wiegte mich der Raum:
»Hol über!« Wankend an dem Stab,
als ob er sich an mir belaube,
wächst neu hervor der Menschheit Glaube,
Du Laub entkleide mich! Dem Grab
zublätternd grünt und kront ein Baum.
(Gedichte, 478)

So wird ›Johannes auf Patmos‹ selbst zur »Gebärdefigur« (Hans Jantzen), das heißt zu einer Gestalt, die auf ein größeres Dasein verweist. Der Mensch erhebt sich zwischen den Bergen wie der ›Hüter der Schwelle‹ in Dantes ›Göttlicher Komödie‹. Johannes schaut und tritt in die »Lücke Gottes« (Konrad Weiß).[46]

In diesem Werk können wir auch die Vollendung des Schaffens des Malers sehen.

Karl Caspar mußte sich im Jahre 1952 einer Staroperation unterziehen. 1954 vollendete er das Bild ›Johannes auf Patmos‹. 1956 starb der Maler in seinem Atelier in Brannenburg. Wie der alte Max Beckmann schrieb, »In Dodona sehen wir uns wieder«, so zog Karl Caspar nach ›Patmos‹ und trat mit seinem ›Johannes‹ in die »große Lücke unseres Daseins«.

Am Ende unserer Betrachtung der Gegensatzpaare des ›Weltentwerdens‹ und des ›Weltinnewerdens‹, von Introversion und Extraversion, von expressionistischen und impressionistischen Schaffensentwürfen, von ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹, sei noch einmal die Frage nach dem Anteil an dieser Konzeption von Dichter und Maler gestellt. Zwar hat Konrad Weiß das Thema ›Gethsemane‹ theoretisch und lyrisch umfassend kultiviert; über ›Patmos‹ finden wir, von drei Bemerkungen zu den Bildern von Karl Caspar abgesehen, keine weitere Untersuchung und auch kein Gedicht von ihm.[47] Zweifellos haben Konrad Weiß und Karl Caspar Wesensgesetze des künstlerischen Schaffens und anthropologische Grundeinsichten von bleibendem Wert aufgedeckt. Uns genügt es hier, die Bilder des Malers und einen einzigartigen Entwurf der bildenden Kunst betrachtet zu haben.

›Gethsemane‹ – die »Architektur der Angst«, und ›Patmos‹ – das »Wesen des Schauens«, Christus in seiner Passion und Johannes in seiner Vision definieren uns selbst nicht nur im Sinne der Bibel, sondern als Menschen unserer Zeit.

46 C. Fr. Müller: *a.a.O.*, Anmerkung 5, S. 46.

47 Dagegen K. Weiß: *Das gegenwärtige Problem der Gotik*, Augsburg 1927, S. 8 »[...] Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.«

Hermann Kunisch

Karl Caspar

Der Aufbruch der christlichen Kunst in die Moderne

Josef Pieper zum 4. Mai 1984

Das große malerische und zeichnerische Werk Karl Caspars hat die überzeugende Kraft, aus sich und für sich zu bestehen; und hat damit das Recht erworben, als eben dieses für sich allein stehende gewürdigt zu werden. Diese Auszeichnung teilt Karl Caspar mit seiner ihm ebenbürtigen Frau, der er in einem langen menschlichen und künstlerischen Miteinander verbunden war, der Malerin Maria Caspar-Filser. Es ist bewegend zu sehen, wie die beiden, gegen Widerstände sich durchsetzend, als eine zweiteilige Einheit sich dem Bewußtsein ihrer Mitwelt dargestellt haben. Neben den Einzelausstellungen der beiden Künstler gab es oft gemeinsame Ausstellungen, wie sie dann auch in den modernen Künstlergemeinschaften, die sie zum Teil mitbegründet haben (›Sema‹, ›Die Mappe‹, ›Die Münchner Neue Sezession‹, ›Deutscher Künstlerbund‹) nebeneinander vertreten waren. Dies alles aber trotz der Verschiedenheit der Temperamente und künstlerischen Grundhaltungen. Maria Caspar-Filser blieb bis in ihr hohes Alter dem liebenden, dem Impressionismus verwandten Anschauen und Annehmen des Draußen hingegeben. Noch in den letzten Jahren, da sie ihr Haus in Brannenburg nicht mehr verlassen konnte, holte sie die nähere und weitere, vom Fenster aus wahrgenommene Umgebung abbildend zu sich hinein, sich ihrer als ihres geliebten Besitzes, als ihrer ›Welt‹ versichernd.

Dennoch steht Karl Caspar, mehr noch als seine der Auseinandersetzung mit der Umwelt weniger bedürfende Frau, in geistigen Zusammenhängen, die anregend oder bestärkend eingewirkt haben; im tiefsten, ohne daß solches Verhältnis gesehen wurde, oder gar gewollt gewesen wäre. Das war für Caspar um 1900 der geistige und religiöse Aufbruch des Katholizismus, der seit der Romantik zum ersten Mal wieder den Durchbruch in die ›Moderne‹ wagte und erzwang. Karl Caspar vollzog als Künstler für sich, instinktiv, ohne bewußte Auseinandersetzung oder theoretische Versicherung, was bildnerisch in einem solchen Zusichselberfinden, wie es der Katholizismus erfuhr, zu leisten war. Bewußt, ohne daß es seine Kunst in ihrem Wesen beeinflußt hätte, mag ihm die Lage und ihre Problematik geworden sein in den freundschaftlichen Beziehungen zu dem Dichter, Kultur- und Kunstkritiker Konrad Weiß (1880–1940; Abb. 1), mit dem er in schöpferischem Wettbewerb stand, als er dessen dunkle Visionen (›Tantum dic Verbo‹, bei Kurt Wolff 1918, und ›Die Cumäische Sibylle‹, bei Georg Müller 1921) in seinen Lithographien ins erhellende Bild umsetzte. Davon wird noch mehr zu reden sein. Hier mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß Karl Caspar mit seiner Kunst in einem Zusammenhang einer reichen, heute kaum noch in ihrem Gewicht und – ihrem Glanz wahrgenommenen Welt steht, die vorläufig mit einer Auswahl von heute meist vergessenen Namen umschrieben werden soll. Dahin gehören im Bereich der Dichtung Enrica von Handel-Mazetti, Ilse von Stach, Franz Herwig (mit sozialkritischer Epik und literarischer Kritik), Karl Borromäus Heinrich, Karl Linzen (alle etwa gleichaltrig mit Karl Caspar), denen später die wenig jüngeren Werner Bergengruen, Gertrud von Le Fort und der Maler-Dichter Richard Seewald sich anschlossen. Aus anderen geistigen Voraussetzungen als die Genannten, aber aus ähnlichem Drang nach Befreiung des Hiesigen ins Geistige herausschaffend, wirkten die ›Werkleute auf Haus Nyland‹ um Jakob Kneip (›Der lebendige Gott – Erscheinungen, Wallfahrten und Wunder‹, Eugen Diederichs 1919), Josef Winckler und Wilhelm Vershofen. – Unter den wissenschaftlichen, essayistischen und philosophischen Vertretern einer neuen katholischen Geistigkeit sind zu nennen

Johannes Mumbauer, Josef Bernhart, Friedrich Dessauer, Theodor Haecker (dieser in vielfacher Auseinandersetzung mit Konrad Weiß, ebenso streitbar, aber ›lateinisch‹ im Gegensatz zum ›deutschen‹ Weltgefühl von Konrad Weiß), Philipp Funk, Hermann Hefele (dessen ›Gesetz der Form – Briefe an Tote‹ und ›Das Wesen der Dichtung‹ die neue, der Überlieferung verpflichtete, aber der Moderne dienende Forderung nach Gültigkeit der ›Form‹ begründete). Theoderich Kampmann, Alois Dempf, Ernst Michel und unter den jüngeren Fortsetzern dieser Tradition Josef *Pieper,* der Verehrer Caspars und intensive freundschaftliche Ausleger und Anwalt von Konrad Weiß.[1] Unabhängig davon, keiner ›Gruppe‹ verpflichtet, aber ›Gruppe‹ bildend, wirkte die säkulare Erscheinung Romano Guardinis durch persönliche Ausstrahlung und literarisches und theologisches Werk bis in unsere unmittelbare Gegenwart.

Was mit diesem summarischen Überblick gemeint ist, ist dies, daß um die Jahrhundertwende eine neue, weltzugewandte, helle, gläubige Geistigkeit in verschiedenster Form, von verschiedenstem Gewicht und mit unterschiedlichster Wirkung in Kunst, Wissenschaft, Philosophie sich entwickelte, die weithin unter den Katholiken Mut und Bereitschaft zur Teilnahme am kulturellen, geistigen und künstlerischen Leben der Gegenwart erweckte.

Das wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die meisten der katholischen Avantgardisten in engerer oder weiterer Verbindung mit dem neuen literarischen Organ standen, das bewußt und mit unverhohlenem Anspruch Ausdruck der Wende im deutschen Katholizismus sein wollte: mit dem von Karl Muth in polemischen Schriften vorbereiteten und 1903 begründeten ›Hochland‹: ›Katholische Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst‹. Der Titel und seine in der Titelvignette umschriebene Devise: ›Hochland, hohen Geistes Land – Sinn dem Höchsten zugewandt‹ setzen betont einen neuen Maßstab, dem sich das geistige Leben der Katholiken zu stellen hätte. Daneben, wenn auch zunächst weniger entschieden in der christlichen Grundhaltung, die erst seit der Mitarbeit von Theodor Haecker (1914) deutlicher wurde, stand die von Ludwig von Ficker (1880–1967) ins Leben gerufene Zeitschrift ›Der Brenner‹, 1910–54, dessen Ruhm heute noch vornehmlich auf seinen Bemühungen um das Werk Georg Trakls (1887–1914) beruht. Manche seiner Mitarbeiter sind auch im ›Hochland‹ vertreten; vor allem Theodor Haecker, der im ›Brenner‹ seine ersten Übersetzungen und Interpretationen Sören Kierkegaards (1813–55) und seine Zeitsatiren veröffentlichte, und seit etwa 1921, von Muth gerufen, seine grundsätzlichen Abhandlungen zur Lage des Geistes, zur Deutung menschlicher Existenz und zu Sprache und Dichtung dem ›Hochland‹ übergab.[2]

Karl Muth (1867–1944) war einer der wenigen, die sich gegen das Getto-Bewußtsein der Katholiken auf dem geistigen und kulturellen Gebiet zur Wehr setzten, gegen das Sichbegnügen im Literarischen und Künstlerischen, das aus einer falschen Einschätzung der ›Welt‹ und der Aufgaben der Christen in ihr hervorgegangen war. In heftigem Angriff widersetzte sich Muth dieser Haltung und bekämpfte in seinen ›Veremundus‹-Broschüren – bis heute so genannt nach dem Pseudonym, unter dem er die erste dieser Schriften veröffentlichte: ›Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit? Eine literarische Gewissensfrage‹ (Straßburg 1898). Daß er seinen Namen zunächst verschweigen mußte, kennzeichnet die Schwierigkeit der Situation im katholischen Raum, wo er Verdächtigungen und Ablehnung ausgesetzt war. Seine eindeutige Antwort auf die eigene Frage hieß: ›Nein!‹. Mit Hinweis auf die gleichzeitige Feststellung der »wissenschaftlichen Inferiorität der Katholiken«, galt sein Kampf der »belletristischen Inferiorität«.[3] Was er anstrebte, war, sich den Herausforderungen der liberalen, indifferenten Gegenwart zu stellen und ihnen mit hohen geistigen und künstlerischen Leistungen in Gehalt und Form zu antworten. Nicht Erbauung und Gemütskultur, sondern Kunst und Wissenschaft. In der nächsten seiner Kampfschriften: ›Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken – Gedanken über katholische Belletristik und literarische Kritik, zugleich eine Antwort

1 In dem philosophischen Werk von Pieper erscheint Konrad Weiß an vielen Stellen. Aus der Erinnerung an persönliche Begegnungen mit dem Dichter berichtet er in seinen ›Autobiographischen Aufzeichnungen‹ 1976 und 1979. Vgl. auch die im Karl Caspar-Katalog Langenargen 1979 gedruckten Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahre 1942, S. 20-22, und aus dem Jahre 1943 im *Marbacher Magazin,* 15, 1980, S. 65 f. – Von besonderem Gewicht ist das ›Nachwort‹, das Pieper zu der Übersetzung der ›Gedichte‹ aus der ›Tröstung der Philosophie‹ des Boethius durch Konrad Weiß geschrieben hat, in: *Tausenddrucke* II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1956.

2 In diesem Zusammenhang muß auch erinnert werden an den aus der österreichischen Gral-Bewegung hervorgegangenen ›Gral‹ (Friedrich Mückermann S. J., Richard von Kralik). Zum ›Brenner‹ siehe jetzt die Festschrift für Ignaz Zangerle (den Mitarbeiter und Nachfolger Ficklers): *Untersuchungen zum ›Brenner‹,* hrsg. von W. Methlagl, E. Sauermann und S. P. Scheichl, Salzburg 1981. Ferner J. Zangerle: »Zeit und Stunde, Der geistesgeschichtliche Weg des Brenner«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch,* 19, 1978, S. 189-198. W. Methlagl: »Theodor Haecker und der Brenner«, ebenda, S. 199-216. – Zu Th. Haecker siehe Hermann Kunisch: »Über Th. Haecker« (1960), jetzt in: *Kleine Schriften,* Berlin 1968, S. 421-430; Zoran Konstantinovic: »Das reine diarische Ich, zu Th. Haeckers ›Tag- und Nachtbüchern 1939-1945‹« in: *Untersuchungen zum ›Brenner‹,* S. 229-241. – Th. Haeckers ›Brenner-Aufsätze‹ erschienen gesammelt als: *Satire und Polemik,* Innsbruck 1922. Das darin gekürzt abgedruckte ›Nachwort‹, eine der großen Zeitdeutungen, war 1918 vollständig von Jakob Hegner in Hellerau veröffentlicht worden, der auch weiterhin die neue katholische Bewegung vertrat: Jos. Bernhart, Th. Haecker, A. Dempf, R. Guardini. Die ersten ›Hochland‹-Aufsätze von Th. Haecker erschienen gesammelt in: *Christentum und Kultur,* München 1927 (Karl Muth gewidmet), darunter der unüberholte Essay: »Über Francis Thompson und Sprachkunst« (1924). Der Titel umschreibt programmatisch, um was es in diesen neuen Bestrebungen ging.

3 Muth bezieht sich zu Beginn auf die noch heute aufregende Schrift des Gelehrten und Politikers Georg von *Hertling* (1843-1919): *Das Prinzip des Katholizismus und die Wissenschaft* (1899). Dieses Buch versucht, den mit der Gründung der ›Görres-Gesellschaft für Wissenschaft im katholischen Deutschland‹ (1876) begonnenen Wiedereintritt der Katholiken in die deutsche Wissenschaft zu begründen und zu rechtfertigen. Hertling war der erste Präsident der Görres-Gesellschaft (1876-1919) und aus gleicher Gesinnung der erste Präsident der ›Gesellschaft für christliche Kunst‹ (1882-1909). Die Erinnerung an diese Tatsachen war notwendig, um den Wandel in der Stellung der Katholiken zu

an seine Kritiker‹ (Mainz 1899), bestimmte er seine Forderungen im einzelnen. Besonders wichtig sind darin die Abschnitte ›Katholizismus und künstlerisches Schaffen‹ (den Grund beschreibend, aus dem dann die Kunst Karl Caspars möglich wurde) und ›Modern!‹. In der dritten Schrift: ›Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis – Gedanken zur Psychologie des katholischen Literaturschaffens‹ (München 1909), präzisierte er sein Anliegen als »Wiederbegegnung von Kirche und Kultur«, das heißt, daß es die Aufgabe der Katholiken im künstlerischen Bereich sei, aufgrund der unaufgegebenen christlichen Tradition, das Werk der Dichtung und bildenden Kunst zu formen aus den Kräften der eigenen Zeit mit dem Anspruch auf Gültigkeit und Ebenbürtigkeit.

Im ›Hochland‹ verwirklichte Muth seine Forderungen, indem er nicht nur Maßstäbe entwarf, oder von seinen Freunden entwerfen ließ – wieder ist Theodor Haecker zu nennen und neben ihm der in der Begründung der Forderungen unterschiedene, in den Absichten verwandte Konrad Weiß, der Freund Caspars –, sondern auch jungen Talenten Mut zu sich selber machte. Ihnen in seiner Zeitschrift Raum gab und ihnen die selbständige Veröffentlichung (Kösel-Verlag München) vermittelte. Das im einzelnen zu schildern, ist hier nicht der Ort. Aber wenn es wieder, nach der Romantik, nach der Droste-Hülshoff und nach Stifter eine über den engeren konfessionellen Bezirk und dessen seelsorgerische Bedürfnisse hinausreichende katholische ›Belletristik‹ und ein neues künstlerisches Bewußtsein gab, dann ist es doch im wesentlichen ein Verdienst Karl Muths und seiner Freunde.[4]

Was im Vorausstehenden gezeigt werden sollte, war die Entstehung eines neuen christlichen Verhältnisses zur ›Welt‹ allgemein und zu den umgebenden Erscheinungen im Geistigen und Künstlerischen; anders ausgedrückt: nach dem Getto-Bewußtsein der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bewußte Auseinandersetzung mit dem, was außerhalb des Katholizismus als ›Moderne‹ sich äußerte: ›Wiederbegegnung von Kirche und Kultur‹. In den zwanziger Jahren, das muß ausdrücklich festgehalten werden, war dann die katholische Bewegung Teil der gesamtdeutschen ›Moderne‹ geworden, in ihr aufgegangen.[5] Im künstlerischen Bereich gehört zu den sich so dem Neuen Stellenden aus Artung und Instinkt Karl Caspar, wobei es zunächst unwichtig ist, wie weit und welcher Art seine Beziehungen zu den literarischen und geistigen Vertretern der katholischen Moderne waren. Hier ist auch manches noch unbekannt und bedürfte der näheren Erforschung.

Auf ein bedeutendes Verhältnis aber muß hier eingegangen werden: die fruchtbare Wechselbeziehung zwischen Caspar und dem Dichter und Kultur- und Kunstkritiker Konrad Weiß (1880–1940).[6] Dabei wird auch Theodor Haekkers gedacht werden müssen. Beide große, eigenwillige Einzelerscheinungen von ausgeprägter Individualität. Die Daten der Freundschaft von Caspar und Weiß und der darauf beruhenden künstlerischen Zusammenarbeit sind bekannt. Die umstrittenen Wandfresken Caspars in der Kirche von Binsdorf (1908), die, wie das vorher entstandene Chorbogenbild in Heudorf (1906), den zuständigen kirchlichen Stellen, aber auch dem Beuroner P. Desiderius Lenz bei aller Anerkennung der Begabung des Malers zu »sezessionistisch« und zu »modern«, zu »individuell«, nicht »streng« und »typisch« genug erschienen, veranlaßten Weiß, öffentlich für Caspar einzutreten: »Ein religiöser Monumentalmaler« (›Kölnische Volkszeitung‹, 1909). Dieser ersten Würdigung folgten bald weitere, vor allem in ›Hochland‹ (1911, 1912, 1914, 1918), die den Grundbestand der ›Gesammelten Versuche‹ bilden: ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ (1919; Neudruck, von Josef Pieper veranlaßt, 1945).

Die schwierigen kulturkritischen Vorstellungen, von denen aus Weiß die Arbeit seines Freundes zu deuten versuchte, hat er in seinen späteren Schriften: ›Das gegenwärtige Problem der Gotik, mit Nachgedanken über das bürgerliche Kunstproblem‹ (Augsburg 1927) und ›Der christliche Epimetheus‹ (Berlin 1933) weiter ausgebildet. Sie im einzelnen darzulegen ist hier nicht der Ort. Ein paar Merkmale dieser sibyllinischen Verkündigungen – auch Josef Pieper gesteht, ihrer kulturellen und geistigen Gegenwart zu kennzeichnen.

4 Es soll hier wenigstens angedeutet werden, daß Karl Muth später auch aufbauende Literaturkritik betrieben hat; ruhend auf dem von ihm – wie von Haecker – nie aufgegebenen Prinzip der ›Unterscheidung‹, das dann nach ihnen Guardini irenischer gehandhabt hat: »sapientis est ordinare« (Thomas von Aquin). Zeugnis dafür ist sein Band: *Schöpfer und Magier* (Leipzig 1935), in dem er am Beispiel Klopstocks, Goethes und Georges ursprüngliches Schöpfertum von dem aus Zucht und Willen geborenen nichtursprünglichen Sprachzauber abhob. – Zur Wirkung von Muth vgl. noch die Festschrift: *Wiederbegegnung von Kirchen und Kultur in Deutschland* (1927) und die im *Hochland* (Januar 1937) erschienenen Bekenntnisse seiner Freunde: »Begegnungen mit K. M.« (selbständig 1937).

5 Wie vielschichtig dieser Vorgang war, geht auch daraus hervor, daß die Trägerschaft der literarischen Zeugnisse, nicht nur das ›Hochland‹ und sein Verlag (Kösel, Kempten und München) war, sondern daneben auch Jakob Hegner (Hellerau, Leipzig), der sich mit Nachdruck der katholischen Publizistik und Kunst annahm: Th. Haecker, Josef Bernhart, R. Guardini, Reinhold Schneider, Josef Pieper und andere. Besonders kennzeichnend ist aber, daß die katholische Reform auch einen Betreuer in Eugen Diederichs fand, der seit 1897 neben Kunst und Literatur die religiösen Strömungen verschiedenster Richtung vertrat, unter anderem auch den ›Reformkatholizismus‹ in Programmen (Sonderhefte der Zeitschrift *Die Tat*, 1921-23) und den Schriften von Hermann Hefele und Ernst Michel. Wichtig sind die Verlagskataloge *Wille und Gestaltung* (1921) sowie *Stirb und Werde* (1929). – Den ersten Gedichtband von Konrad Weiß: *Tantum dic verbo,* mit Lithographien von Karl Caspar, verlegte der dem Expressionismus verpflichtete Kurt-Wolff-Verlag in Leipzig, Sommer 1918. Man muß in diesem Zusammenhang auch bedenken, daß zu den späteren Förderern von Konrad Weiß Anton Kippenberg, Beermann-Fischer und Peter Suhrkamp gehören.

6 Zu Konrad Weiß vgl. *Marbacher Magazin,* Sonderheft 15, 1980, bearbeitet von Friedhelm Kemp und Karl Neuwirth, mit Lebenschronik, Auszügen aus Werken, Briefen und Tagebüchern, Zeugnissen von Zeitgenossen und einer Bibliographie. Von größeren Arbeiten ist zu nennen: Ludo Verbeeck: »K. Weiß, Weltbild und Bildung«, in *Hermaea,* Germanistische Forschung, NF 26, Tübingen 1970. Zu dem Verhältnis von K. Weiß zur bildenden Kunst der Zeit siehe besonders Kapitel III mit dem Exkurs: »K. Weiß und die Evolution der Kunst in Deutschland zwischen 1900 und 1920«. Der Kunst Caspars wird Verbeeck in den wenigen Bemerkungen nicht gerecht. Neudruck literarischer und zeitkritischer Aufsätze durch L. Verbeeck im *Literaturwissenschaftlichen Jahr-*

buch, N.F. XI und XII, erschienen 1970/71. Zu beachten besonders die kritische Auseinandersetzung mit Th. Haecker (1931/32). – Über den Dichter K. Weiß vgl. H. Kunisch: »Das Sinnreich der Erde, Versuch einer Hinführung zu Konrad Weiß« (*Hochland,* 1954; in: *Kleine Schriften,* Berlin 1968, S. 431-50). Dort auch »Über Th. Haecker«, S. 421-29. – Die *Gedichte* von K. Weiß jetzt in den beiden Bänden 1948/49 (Kösel, München) und in *Gedichte 1914-39,* München 1960, betreut von Friedhelm Kemp.

7 Siehe dazu Haeckers *Tag- und Nachtbücher 1939-45,* München 1947, im Dezember 1939 mit seinen Versen an Konrad Weiß:
»Heilt nie die Wunde dieser Welt,
Ist keine Ruh in Gott? ...
Ist Christus nicht geboren
Und auferstanden?
Weh, weh! Konrad Weiß«

daß es »ein mühsames Geschäft [sei], sie zu entziffern« – zu kennzeichnen, möge gewagt werden im Anschluß an die beiden Buchtitel: ›Vom geschichtlichen Gethsemane‹ und ›Der christliche Epimetheus‹. ›Geschichtliches Gethsemane‹ bedeutet Verwirklichung geschichtlichen Daseins im Leid: »Unsere Kraft wurzelt im Leidvertrauen.« Haecker berief im Gegensatz dazu das Vertrauen auf ein in Christus verbürgtes Heilwerden des Hiesigen, der ›Welt‹.[7]

Eben das gibt es auch bei Karl Caspar. Neben den Darstellungen einer letzten Verlorenheit Christi in Gethsemane, die stellvertretend die Verlorenheit des Menschen versinnbildlicht, neben Bildern der ›Passion‹ (siehe die Mappe von zehn Lithographien) stehen die Bilder des Paradieses, der Offenbarung Gottes im Dornbusch, Szenen aus dem Neuen Testament (Geburt Christi, Tröstung der Frauen durch Christus, Thronender Christus – stehen aber auch Bekenntnisse zur Glorie der Dinge, des ›Überflusses der Welt‹, in Landschaften, in den Idyllen des heimatlichen Brannenburg, steht der bewegende, christliche Lobpreis des Kindseins in Familienbildern und in den Zeichnungen zu der ›Kleinen Schöpfung‹ von Konrad Weiß, stehen Selbstporträts, Porträts seiner Frau und Tochter. ›Heimholung der Welt‹ (nach ihrer Veruntreuung in der nachromantischen, biedermeierlichen Lyrik bis zu Geibel, Scheffel, Roquette, Herloszsohn u. a.) wie in der christlichen Dichtung von Werner Bergengruen und – hier treffen sich die beiden außerhalb der ›Wunde der Welt‹ – Konrad Weiß, oder in der außerchristlichen, die Welt als in sich reich und gültig, als ›Jubel der Materie‹ feiernden Dichtung, wie etwa bei Wilhelm Lehmann.

Es gibt einen Caspar, der dem Hiesigen liebend hingegeben ist; dieses Hiesige aber durchleuchtend – auch im rein malerischen Sinn – auf den dahinterliegenden, aus der Tatsache des Geschaffenseins hervorgehenden Sinn: auf die Schöpfung als ›Sinnreich der Erde‹. »Singe Seele, du singest nie das Irdische aus.« So Bergengruen. Aber das ist auch in eminenter Weise eine der Seiten Karl Caspars. Wie ist eine so hinreißende Landschaft wie ›Stuttgart bei Nacht‹ (1936) anders zu verstehen: kein ›naturgetreuer‹ Realismus, sondern Vision, in der das Hingerissensein durch den ›Jubel der Materie‹ beantwortet wird durch eine aus dem Innern des Schauenden hervordringende Umbildung in geistige ›Wesenheit‹ (dieses Stiftersche Wort drängt sich auf!), in Bedeutung. Dieser Art sind auch die der ›Welt‹ verpflichteten, eher Botschaft vermittelnden Landschaften in den biblischen Szenen, besonders ›Gethsemane‹ und ›Patmos‹; aber auch in Gottes Offenbarung im Dornbusch und im ›Samariter‹; ist auch ein so von innen her blühendes Bild wie der ›Blütenzweig‹ (1936). Dies ist eine der großen Folgen des Aufbruchs in die ›Moderne‹: Wiedergewinnung der Herrlichkeit der Welt, aber darüber hinaus Ent-deckung ihres Sinnes von Gott her und auf Gott zu. Alle große Kunst sei im letzten »eschatologisch«, meinte Guardini.

Die andere Vorstellung des die Welt ergreifenden Konrad Weiß, der ›christliche Epimetheus‹, meint – abweichend von der Bedeutung des Epimetheus in der Antike und noch bei Goethe als des leidenden und bildenden Gegenpols zu dem aktiven Prometheus – den Denker und Künstler, der Denken und Bilden ins *Geschichtliche* einfügt, Wort und Sprache dem Augenblick, der Zeit verbindet; das heißt künstlerische Gestalt begreifend als Geschichte – und Geschichte bewirkend. »Kunst ist eine Offenbarung, nicht der Geschichte zuvor und nicht außerhalb der Geschichte, sondern durch die Geschichte hindurch« (Konrad Weiß: *Das gegenwärtige Problem der Gotik,* 1927). Und führt nicht so Caspar das Große, die Begebenheiten der heiligen Geschichte und das Kleine, den Gang des Kindes Felicitas durch das Land in seiende, vorhandene, wirkende Geschichte hinüber?

So gesehen ist Karl Caspars Kunst eine großartige Einheit aus Hiesigem und Ewigem, Natur und Übernatur. Auch in dem scheinbar der ›Welt‹ Zugehörigen geschieht Zurückführung des Einmaligen ins Ewige, Erkenntnis der ›Wesenheit der Dinge‹. Daher ist es einleuchtend, daß bei Caspar neben der neuen christlichen Gesinnung andere geistige Kräfte wirksam wurden, daß, wie man bereits festgestellt hat (P. Herbert Schade, S. J. im Katalog zur Ausstellung Karl Caspar,

München 1980), und was aus der unmittelbaren Umgebung bestätigt wurde, die Bemühung um das ›Patmos‹-Geschehen, Johannes als der ›Offenbarung‹ Empfangende, ›offen‹ Werdende, von Hölderlin und dessen ›Patmos‹-Hymne mitbestimmt wurde. Über Veranlassung und Hergang dieser Begegnung wissen wir nichts Näheres. Aber es ist zu vermuten, daß sie mit der Hölderlin-Wiederentdeckung um 1910 in Verbindung steht. Norbert von Hellingrath, von Stefan George bewogen, hatte 1914 den berühmten vierten Band der von ihm begonnenen Hölderlin-Ausgabe herausgegeben: »Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinschen Werkes, das eigentliche Vermächtnis.« Ob Caspar die nach Erscheinen des Bandes während eines Fronturlaubs (Februar/März 1915) in München von Hellingrath gehaltenen Hölderlin-Vorträge gehört hat, ist wohl nicht mehr zu ermitteln.[8] Aber er wird den ersten öffentlichen Druck der Patmos-Hymne in Hellingraths Ausgabe gelesen haben.[9] Was ihm darin entgegentrat, war eine außerchristliche, aber religiöse Botschaft, die den von dem katholischen Aufbruch Berührten zutiefst angehen mußte. Darin erfährt der Seher (in dem der Dichter und Johannes eine ununterschiedene Einheit sind) neben der Gefahr der Zerstörung des Menschlichen das »Rettende«, das zu »rechter Zeit« (113) eingreift. So konnte bei Caspar die von Hölderlin mitinspirierte Vision der Insel des Johannes, Patmos, als Ahnung einer großen heiligen Zeit neben die Erfahrung des Ausgesetztseins, der tödlichen Einsamkeit, des Verlassenseins treten, wie sie sich in der Todesangst in Gethsemane darstellt.

Zu dieser Zeit, da Caspar in München auf Hölderlin verwiesen wurde, war auch Rilke im Kreise Hellingraths von Hölderlin tief berührt; er war unter den Hörern der Hölderlin-Vorträge. Rilke, in dessen ›Neuen Gedichten‹ (1907/08) und ›Marienleben‹ (1912) sich neben den Ding-Gedichten menschliche Ereignisse und Gestalten, darunter solche aus der Bibel, finden, mußte auf Caspar als einen Maler religiöser Themen aufmerksam werden. Wir wissen, daß er 1915 und 1917 mit seiner Frau, der Bildhauerin Clara Rilke, Besuche im Atelier Caspars gemacht hat und daß es dabei zu einer mehr als gesellschaftlichen Begegnung gekommen ist. Unter dem Eindruck der biblischen Gegenstände widmete er dem Maler das Gedicht ›Der Tod des Moses‹, das er ihm brieflich übersandte: »Herrn Karl Caspar: dankbar für die Stunden des guten und fruchtbaren Auskommens.« Er bekannte dem Maler, daß er in diesem Gedicht versucht habe, ihn sich »anzueignen«.[10]

Mit diesen Feststellungen soll nicht gesagt sein, daß Rilke und Caspar zu den ihnen beiden bedeutungsvoll gewordenen biblischen Inhalten das gleiche Verhältnis gehabt hätten. Bei Caspar waren die biblischen Personen und Ereignisse des Alten und Neuen Testaments Bekräftigungen seines christlichen Empfindens und religiösen Suchens; Gefäße seines Bekenntnisses. Was für ihn Aufbruch ins Öffentliche, Gegenwärtige der Zeit war, Sichtbarmachung religiöser Überzeugung in der Zeit und gegen sie, Wagnis, auch im Religiösen sich der ›Moderne‹ zu stellen, war für Rilke artistisches Programm, Verwirklichung eines ding-gebundenen, einst von Rodin vermittelten Sehens, wobei die Gegenstände, an denen er es übte, Anlaß künstlerischen Experimentierens waren, unabhängig von ihrer ›inhaltlichen‹ Bedeutung.

Dies zu bedenken – die Stellung von Karl Caspar zwischen katholischem Aufbruch und Moderne – war nötig, um das Eigengesetzliche, aus dem gemeinsamen christlichen Grunde erwachsene Miteinander von Caspar und Konrad Weiß (Abb. 1) zu erkennen. Betrachten wir zunächst die künstlerischen Arbeiten Caspars, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Weiß stehen: die Lithographien und Zeichnungen zu Gedichtbänden des Freundes. ›Tantum dic verbo‹ (1918) mit acht Lithographien und einem handkolorierten Umschlagbild (Johannes auf Patmos); ›Die cumäische Sibylle‹ (1921) mit handkoloriertem Umschlagbild (Kopf der Sibylle) und sieben Lithographien; endlich ›Die kleine Schöpfung‹ (1926) mit farbigem Umschlag und begleitenden Federzeichnungen vom Weg des Kindes Felicitas mit Hahn, Taube und Lamm durch die ›Schöpfung‹ in das Reich des großen ›Vaters‹ und zurück in das Heimatliche des Hiesigen. Die

Abb. 1 Karl Caspar: *Porträt Konrad Weiß,* 1930, Lithographie

8 Norbert von Hellingrat: Hölderlin. Zwei Vorträge: ›Hölderlin und die Deutschen‹, ›Hölderlins Wahnsinn‹, hrsg. von Ludwig von Pigenot, München 1921.

9 Die Erstveröffentlichung von ›Patmos‹ geschah 1808 in Seckendorffs *Musenalmanach*; sie war 1915 so gut wie unbekannt.

10 Siehe die Lebenschronik von Karl-Heinz Meißner in dem Ausstellungskatalog *Karl Caspar, 1879-1956, Zum 100. Geburtstag,* Langenargen 1979, S. 66 und 68. Die Rilke-Literatur hat von dieser Begegnung, soviel ich sehe, keine Kenntnis genommen. Die Annahme Meißners (S. 68), Rilke habe aufgrund des ›Gethsemane‹-Bildes (1916), das er 1917 sah, sein Gedicht ›Der Ölbaum-Garten‹ geschrieben, ist irrig. Es entstand bereits 1906 in Paris und erschien in den *Neuen Gedichten* (1907). Zu erwägen wäre aber, ob ›Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos‹ (19./20. November 1915) von Karl Caspars ›Patmos‹-Bildern angeregt worden ist; obwohl die Widmung an Clara Rilke: »Zum 21. November 1915. Für Clara mit Dürers Apokalypse« dies zunächst nicht vermuten läßt. Im November 1915 war Rilke in Caspars Atelier. Soweit sich übersehen läßt, ist in dieser Zeit kein ›Patmos‹-Bild entstanden. Ob die ›Patmos‹-Bilder von 1911 und 1912 damals in Caspars Atelier waren, ist ebenfalls ungewiß. Die Frage muß also offen bleiben. Immerhin ergibt sich, daß beide Künstler sich damals in der Vorliebe für biblische Themen begegneten.

Abb. 2 Karl Caspar: *Johannes auf Patmos,* Lithographie zu Konrad Weiß: ›Die Cumäische Sibylle‹, München 1927

Abb. 3 Karl Caspar: *Petrus,* Lithographie zu Konrad Weiß: *Die kleine Schöpfung,* München 1926

Lithographien Caspars zu ›Tantum‹ und ›Sibylle‹ – nur in 500 Exemplaren gedruckt, heute bibliophile Kostbarkeiten – sind keine ›Illustrationen‹ im engeren Sinne. Sie begleiten den Text, oft nur an ein einzelnes Wort, ein einzelnes Bild sich anlehnend. Sie führen dann über das im Gedicht Gemeinte hinaus, werden selbständige Aussage. Gemeinsam ist die religiöse Grundhaltung; zu zeigen, daß es dies gibt: Leben aus der Offenbarung; das Recht, da zu sein, zu bestehen neben dem, was sonst Zeit und Welt bedeuten.

›Modern‹ sind diese Steinzeichnungen darin, daß sie aus dem Religiösen leben, aber den Mut haben, sich der künstlerischen Mittel zu bedienen, die in der nachnaturalistischen Kunst, seit Cézanne, sichtbar geworden waren. Groß ist die Kraft des Schauens, das den Gegenstand ergreift und ihm ein Wesentliches herrisch entreißt. Die Zeichnungen Caspars stehen eigenständig neben der dichterischen Aussage von Weiß; entfalten sich, nachdem sie dem Anstoß aus dem Gedicht nachgegeben haben, nach eigenem Gesetz und Maß.

Nehmen wir ein Beispiel dafür aus der ›Cumäischen Sibylle‹ das 12. Gedicht aus dem Zyklus ›Wettlauf des Knechtes mit Gott, der Erde und dem Menschen‹ (S. 89 f.), dessen Motto lautet: »Imperfectum meum viderunt oculi tui.« Der ›Knecht‹, tief in sich verschlossen, ringt mit sich, wie er aus der ›Schwere‹, die er ist, aufbrechen könne in einen von Gott angenommenen Sinn. Das danebenstehende Bild Caspars (Abb. 2) formt die in der letzten Strophe ausgesagte Hinwendung Gottes zu dem armen ›Knecht‹ (»da öffnet sich der Blick des Herrn / gleich einem aufgeschlagnen Buche«) um in die dem Seher Johannes zuteil gewordene Offenbarung. Der kniende Jüngling, den Adler zur Seite, hingerissen auf die ihm zukommende Erleuchtung schauend, empfängt aus den Händen Gottes das »aufgeschlagene Buch«. Der Seher von Patmos wird bei Caspar immer wieder in Ölbildern und Zeichnungen zu den Gedichten von Weiß zum Gleichnis für den in sich eingeschlossenen und dann im Blick Gottes befreiten Menschen. Ein Vorgang, in dem biblische Offenbarung und die Begegnung mit Hölderlins ›Weissagung‹ sich innig verbinden.

Anderer Art ist der Zusammenhang von Wort und Bild in dem dritten von Caspar begleiteten Gedichtband. ›Die kleine Schöpfung‹. Dieses Buch bildet in seiner Ausgeruhtheit, seiner stillen Gegenwärtigkeit und der Einfachheit des Geschehens die glückliche Mitte des dichterischen Werks von Konrad Weiß. So kann denn der Zeichner hier dem beschriebenen Vorgang und dem Bekenntnis zu dem im Kinde seiner selbst gewiß werdenden Menschen gläubig folgen und das hier gemeinte Glück des Hierseins und die Ahnung eines Aufgehobenseins im Blick dessen, »der den langen Atem« hat, schlicht und zustimmend begleiten (Abb. 3). Im Blick des Kindes stellt sich Welt aus ihrer Zerstreuung wieder her; Welt ordnet sich vor dem Blick eines geordneten Gemütes. Das ist hier so, wie etwa bei Gotthelfs ›Erdbeeri Mareili‹ und in Goethes ›Novelle‹. ›Die kleine Schöpfung‹ ist in Wort und Bild ein schönes Zeugnis der Übereinstimmung zweier Künstler im Vertrauen auf ein uns zugesichertes Heilwerden der Welt.

Ein Wort noch zur künstlerischen Eigenart dieser Zeichnungen. Man hat von »Flammenstil« und »Faserstil« als Ausdruck der »künstlerischen Ruhelosigkeit des Christentums« gesprochen und die angebliche Auflösung des Striches mit der »Gottesfaser« von Konrad Weiß (zu dem Caspar gewidmeten Gedicht ›Der Erkennende‹ von 1929) in Verbindung gebracht. Es fragt sich, ob es hier nicht nötig ist, sich sowohl von den Einwänden der Beuroner Schule, die in der angeblichen Auflösung der Kontur die ›Monumentalität‹ gefährdet glaubte, wie von den durch Weiß fordernd nahegelegten Vorstellungen zu lösen. Versucht man die Lithographien der beiden ersten Gedichtbücher unabhängig von Konrad Weiß zu beschreiben, so ist weniger eine ›Auffaserung‹ der Linie festzustellen, als vielmehr eine malerische Impression. Der Kreidestrich des Lithographen übernimmt die Rolle des Pinsels. Breit hingelegte (nicht aufgefaserte), Licht und Dunkel gegeneinander stellende Striche schaffen eine malerische Atmosphäre, die wie farbig erscheint. Dichtigkeit, Gedrängtheit, Intensität ist der sich mitteilende Eindruck. Große Bewegung in ausladendem, breiten Strich aufgefangen,

zeichnet diese Lithographien aus. Sie stehen in engster Verwandtschaft zu den Ölbildern. Das gleiche gilt von den die Ereignisse auf ein letztes Geistiges zurückführende Lithographienfolge: ›Die Passion‹ (1913). Der Kreidestrich zwingt nicht dem Geschehen sein Gesetz auf, sondern folgt dessen Gesetz, so daß, je nach dem dargestellten Gegenstand, er ein anderer ist: scharf, hart (wie in der ›Pietà, [Abb. 4]), weich, schattenhaft, abendlich (wie in dem Kreuz-Bild, [Abb. 5]).

Zarter, mit anderem Werkzeug (der Feder anstelle der weichen Kreide) geschaffen, sind die Zeichnungen zur ›Kleinen Schöpfung‹. In dem sensiblen Strich wird Zustimmendes, Glaube an Sinn, Freude, leicht umgrenzt und abgegrenzt gegen Gefährdung und Auflösung. Filigranartige Gebilde, die den vernehmenden Sinn bezaubern; immer also Geistiges bedeutend, Sinn betonend; in der fast impressionistischen Sinnlichkeit der Wanderszenen und dagegen in der Strenge des Gottesbildes, des ›dunklen Mannes‹, oder in der Melancholie des ins Dunkel entweichenden Petrus (Abb. 3) oder in den bewegten, Geheimnis ausdrückenden Evangelisten-Symbolen.

Im Voraufgegangenen ist mehrfach auf den Grundzug der Kunst Karl Caspars hingewiesen worden: Ergreifen des Welthaften in Natur, Ding und Mensch durch den Geistwillen, der dem im Stoff verborgenen Sinn Ausdruck und Deutung verleiht. Dem sei abschließend noch nachgegangen, wobei nicht die Begegnung mit den von Konrad Weiß in seinen Gethsemane-Aufsätzen entwickelten Struktur-gesetzen der Kunstentwicklung vermieden werden kann und soll. Wie immer dieses angestrengte System zu beurteilen ist, Weiß gewinnt aus ihm Maßstäbe zum Verständnis der von Beuron und der Nazarener-Kunst, von P. Desiderius Lenz und P. Willibrord Verkade, von Fritz von Uhde und Eduard von Gebhardt sich abhebenden neuen ›modernen‹ christlichen Kunst, deren vornehmster Zeuge für ihn Karl Caspar ist. Die so gewonnene Charakteristik läuft darauf hinaus, daß es sich bei dieser gegenrealistischen Kunst um eine aus »ethischen Energien« gewonnene »Entmaterialisierung« handelt, um »Naturüberwindung«, um eine aus der Auflösung des Stoffes, aus der »Zersetzung der Natur« sich bildende »Monumentalität«, um Erhebung des zufälligen »Stoffes« zur »Dauer der Idee«. Weiß nennt das »gotische Innewerdung«.[11]

So ergibt sich eine Auffassung der Kunst Caspars als in den Grundlinien übereinstimmend mit dem, was wir vereinfachend Expressionismus nennen: ein Sehen ›von Innen nach Außen‹ statt des Sehens von ›Außen nach Innen‹ als der Weise des Impressionismus.[12] Neubildung des Draußen im Gesamt des Daseins Gegebenen, durch den die Welt ergreifenden und begreifenden Geist. Dabei ist bei Caspar eine der Kräfte zur Umbildung des Stofflichen die Farbe. Welche Gewalt des Rot, Violett, Braun, Schwarz und Lichtblau in dem schon erwähnten ›Stuttgart‹-Bild (1936); oder in dem Weiß mit rötlichen Lichtern vor dem intensiven Blau im ›Blütenzweig‹ (1936); in dem flammenden Gelb und Rot im ›Brennenden Dornbusch‹ (1916); in dem das Bild wie einen Altar aufbauenden Blau der ›Sternmantelmadonna‹ (1950). Auch in dem ›Weihnachtstriptychon‹ (1921) sind die Gestalten der Hirten, Weisen, der Heiligen Familie den auf dem Gegensatz von dunklem Himmel und leuchtender Erscheinung der Engel und des Kindes aufgebauten Farben untergeordnet. Vielleicht am eindringlichsten ist das Getragensein des Vorgangs durch Farbe in dem ›Gethsemane‹-Bild von 1950 (Abb. 6; Farbtafel 45).

Gerade dieses Bild zeigt aber, wie auch die späten ›Patmos‹-Bilder, das zweite Formelement dieser expressiven Kunst: Bedeutung vermittelnde Aufgliederung des Bildbereichs in geometrischen Formen. Der Bildaufbau wird zur ›Architektur‹ (H. Schade). In diesem ›Gethsemane‹ stehen zwei Menschengruppen, der hingestreckte Jesus und die davor hockenden Jünger hart gegeneinander: Der Herr lastet wie ein Dach auf den ein Dreieck bildenden Jüngern, so daß das Dreieck wie eingedrückt erscheint. Abgesehen von der gerade hier sorgsam abgestuften Farbkomposition, wird in der räumlichen Gliederung Sinn vermittelt: Vernichtung, äußerste Verlorenheit in dem unheimlichen Ausgestrecktsein

Abb. 4 Karl Caspar: *Pietà,* Lithographie aus dem Zyklus ›Die Passion‹, 1913

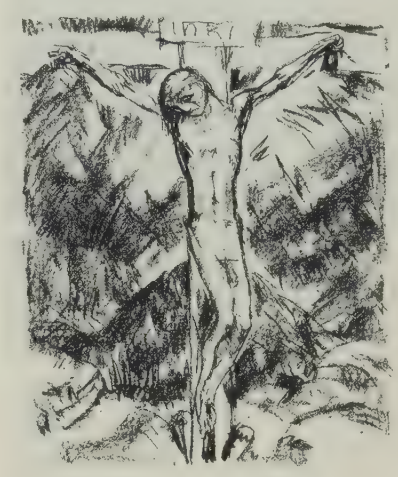


Abb. 5 Karl Caspar: *Kreuzigung,* Lithographie aus dem Zyklus ›Die Passion‹, 1913

11 Es muß hier genügen, auf die Kernstellen zu verweisen (nach dem Neudruck des Buches *Vom geschichtlichen Gethsemane* von 1945): S. 100, 123, 126/127, 129ff. und 200ff.

12 Hermann Bahr, *Expressionismus,* München 1916. Solche Vereinfachungen sind – wie die »Grundbegriffe« von Schiller (»naiv« und »sentimentalisch«) bis Wölfflin, Worringer, Strich ebenso gefährlich wie notwendig. Im einzelnen vgl. dazu meinen Ordnungsversuch: *Die deutsche Gegenwartsdichtung. Kräfte und Formen,* München 1968. Dort werden die Grundformen bestimmt als »Form als Welt«, »Form als Geist«, »Form als Figur«. K. Caspar wäre nach dieser Ordnung der zweiten Form zuzuweisen, die sich weithin deckt mit dem, was »Expressionismus« genannt wird.

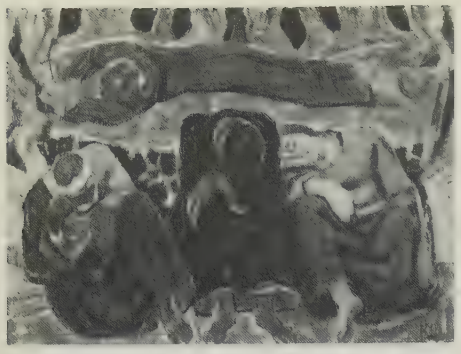


Abb. 6 Karl Caspar: *Gethsemane*, 1950 (Kat. Nr. 174)

des Christus; menschliches Versagen in dem Hingegebensein der Jünger an ihre Müdigkeit, in dem beklemmenden Wiederspiel von Noch-Sitzen und Absinken ins Liegen. Eine ähnliche Formspannung zwischen Christus und den Jüngern schon in dem ›Gethsemane‹-Bild von 1913; wenn auch noch nicht so durchgeistigt und darum weniger monumental.

All das will besagen: Der Gegenstand (Weihnachten, Gethsemane, Passion, Sehertum und was immer sonst) ist eindringlich vorhanden, wird nicht in Ornament aufgelöst, ist spürbar, sich begütigend oder erschreckend bekundend. Aber die Eindringlichkeit wird vermittelt durch die das Stoffliche in farbige Intensität und räumlichen Aufbau zwingende Bewegung des darstellenden Geistes. ›Form‹ überwindet das Materielle, hebt das Geschehen aus dem bloßen Anwesendsein. Wir fassen das Gemeinte – Ergreifung der Welt« durch Geist, Umbildung des Materiellen zu einem Geist-Gefüge – in einem Wort zusammen: »Form ist alles.« So Konrad Weiß. Oder unabhängig von ihm Wilhelm Hausenstein: »Kunst ist Form und nichts als Form.« In solcher »Erledigung des Problems in der Gestalt« (Hofmannsthal) schließt sich der aus dem Christlichen lebende Karl Caspar dem Formwillen des Expressionismus an: christliche und weltliche Moderne gehen ineinander über. Was die neue, moderne christliche Kunst tut, ist ein »geistbesorgtes« (Weiß) Inbesitznehmen dessen, was dem religiösfühlenden neuzeitlichen Menschen als Aufgabe gestellt ist: Aneignung der Schöpfung, von Gott geforderte Heimholung der Welt; in der Gegenwärtigmachung der Welt im ›Bild‹ die Annahme ihrer als Gottesvermächtnis. Das geschieht nicht im Nacherzählen eines früher Geschehenen (das mag bei Uhde, Gebhardt oder Fugel der Fall sein oder in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, die damals vielleicht als einziger Menzel überwindet, wie in der Dichtung Fontane), sondern im herrscherlichen Sich-gefügig-machen des Überlieferten durch den Betrachtenden, auf Erkennen gerichteten Geist; so neben den Gemälden – in besonders eindringlicher Weise in den zehn Lithographien der ›Passion‹. Wenn es bei Karl Caspar Größe gibt – in solchen Verdichtungen von Mensch, Geschehen und Ding auf einen letzten Sinn hin, ohne Zuhilfenahme irgendwelcher historisierenden Verkleidungen, ist sie vorhanden.

In einer Hinsicht bedürfte der hier gegebene Versuch einer Umschreibung der künstlerischen Eigenart Karl Caspars einer Präzisierung. Ein so religiös Ergriffener wie er kann das ihm entgegentretende Gegenständliche, eben den ›Inhalt‹ der im Glauben ergriffenen Wirklichkeit nicht so durch »formale Energie« »deformieren«, daß nur ›Figur‹ wie bei Kandinsky oder Klee übrig bleibt. Was hier geschieht, ist nicht Auslöschen, Aufheben des Gegenstandes, sondern Intensivierung, Dynamisierung. Welt wird durch vom Geist bestimmte Farbe und Linien und in der vom Bauwillen herbeigezwungenen ›Architektur‹ aus dem Reiz, dem Schönen oder Häßlichen, in Ausdruck erhoben. Die Gestalt wird nicht erniedrigt, sondern erhöht, von innen her verdichtet und vertieft. Gethsemane bleibt bei Caspar Verzweiflung, ein dem Nichts Ausgeliefertsein, von keinem, auch dem Nächsten nicht, zu teilende Einsamkeit. Aber das so Erfahrene wird in der künstlerischen Gestaltung auf seinen letzten gültigen Sinn hin befreit, indem die das Einmalige überwindende dauernde Wahrheit entdeckt wird. Das war die eigentliche Kraft seiner Begabung. Daß sie sich aber so ›äußern‹ konnte, war mitbedingt durch den Optimismus, dem sich der Katholizismus in seinem damaligen Aufbruch, nach der Entmündigung und Entmutigung des 19. Jahrhunderts, überantwortete. Darin liegt das noch heute uns angehende und beglückende Ereignis, dessen einer Zeuge Karl Caspar ist – die Überwindung des Kulturpessimismus in einem offenen Bekenntnis zur ›Moderne‹. Katholischer Geist ist in diesem Sichüberantworten an die Möglichkeiten und Notwendigkeiten des modernen Geistes mündig geworden, zu sich selber gekommen.

Friedhelm Kemp – Karl Neuwirth

Konrad Weiß und Karl Caspar

Was ist das Bild, wenn nicht ein Zustand,
durch den wir gerichtet werden.
Konrad Weiß: *Tantalus*, 1929

Karl Caspar und Konrad Weiß – der seltene, in dem Deutschland ihrer Zeit vielleicht einzigartige Fall einer Freundschaft zwischen einem bildenden Künstler und einem Dichter, die für beide so wichtig und fruchtbar war, daß das Werk des einen ohne die Herausforderung und Förderung durch den anderen gar nicht gedacht werden kann.

Caspar hat Weiß mehrfach gezeichnet und 1917 in einem Ölbild porträtiert (Abb. 1). Er hat die beiden ersten Gedichtbücher von Weiß, ›Tantum dic verbo‹ (1918) und ›Die cumäische Sibylle‹ (1921), mit je acht Lithographien ausgestattet (vier der Lithographien in dem ersten Buch sind graphische Varianten zu Einzeltafeln des großen Passionsaltares von 1916); er hat die Dichtung ›Die kleine Schöpfung‹ nicht nachträglich illustriert, sondern das Werk bei einem mit Weiß zusammen verbrachten Sommeraufenthalt 1922 in Baldern als gemeinsames Werk im Widerspiel von Wort und Bild, von Reimstrophen und Federzeichnungen mitgestaltet; er hat bis zuletzt zu fast allen dichterischen Werken von Weiß farbige Titelzeichnungen beigesteuert (neuerdings in einer Facsimile-Mappe gesammelt: ›Johannes auf Patmos, neun farbige Titelzeichnungen ...‹, hrsg. von W. Nyssen, Luthe-Verlag, Köln 1980).

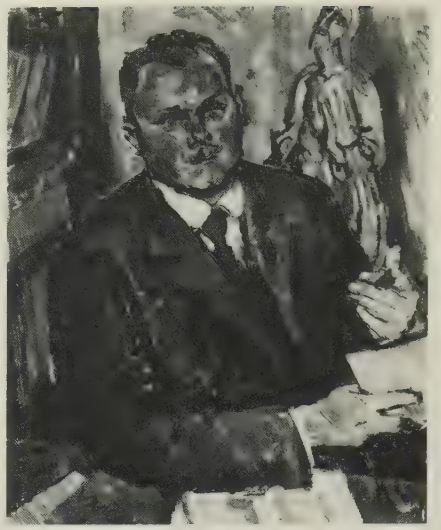


Abb. 1 Karl Caspar: *Porträt Konrad Weiß*, 1917, Privatbesitz. Im Hintergrund eine barocke Ölberg-Gruppe, die Weiß 1917 auf der Auer Dult erwarb.

Konrad Weiß hat das Werk des Malers seit 1909 mit Besprechungen seiner Ausstellungen und mit Aufsätzen deutend und programmatisch begleitet; 1926 hat er mehrfach in den eine weitere Öffentlichkeit erregenden Meinungsstreit darüber eingegriffen, ob ein moderner Maler in dem mittelalterlichen Dom zu Bamberg zugelassen werden dürfe, und das Anrecht jedes Jahrhunderts verfochten, seinen eigenen Zutrag zu einer nicht musealen, sondern lebendigen Kirche zu leisten. Und 1929 eröffnet Weiß die von ihm herausgegebene Reihe der ›Münchner Kunstschriften‹ mit einem umfangreichen Essay über Karl Caspar, der damals fünfzig Jahre alt wurde. (Eine als fünfter Band vorgesehene Monographie über Maria Caspar-Filser konnte nicht mehr erscheinen; doch hat sich das Manuskript der Druckvorlage erhalten.)

Konrad Weiß (geb. 1. Mai 1880 in Rauenbretzingen bei Schwäbisch-Hall; gest. 4. Januar 1940 in München), der ursprünglich zum Priester bestimmt war, hat von 1896 bis 1900 in Ehingen an der Donau das Gymnasium besucht, zusammen mit Karl Caspars jüngerem Bruder Max (1880-1956), dem späteren Kepplerforscher. Weiß studiert dann Theologie an der Universität Tübingen und wechselt, nach dem reiflich erwogenen Entschluß des Verzichts auf eine geistliche Amtslaufbahn, zur Germanistik und Kunstgeschichte über. Nach je einem Semester in München und Freiburg zieht er im April 1905 endgültig auf Lebenszeit nach München, wo er bei der 1903 von Karl Muth gegründeten Monatsschrift ›Hochland‹ eine Anstellung als ›Redaktionssekretär‹ findet. Karl Caspar hält sich damals wieder im Schwäbischen auf, erst nach seiner Eheschließung im Oktober 1907 und mit seiner Übersiedlung nach München im November 1907 beginnt der nähere und durch lange Jahre hin intensive Umgang zwischen beiden. Im Januar 1909 hatte Weiß im ›Hochland‹ einen programmatischen Aufsatz ›Christliche und moderne Kunst‹ veröffentlicht; im Juli 1909 erscheint in der ›Kölnischen Volkszeitung‹ eine Besprechung der 1908 in der Kirche von Binsdorf bei Balingen entstandenen Fresken: ›Ein religiöser Monumentalmaler Württembergs‹, die Weiß als ersten Beitrag in sein erstes Prosabuch ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ aufnimmt. Diese ›Gesammelten Versuche‹, eine Auswahl von fünfzehn Stücken aus den bis dahin über 120 von ihm

publizierten Zeitschriftenbeiträgen, erschienen 1919 in dem neugegründeten Grünewald-Verlag in Mainz. Das Buch war ihm, wie er selbst auf eine Aufforderung des Verlags hin formulierte, »mit seinen kritischen und essayistischen Erörterungen und einem umfassenden Einleitungsaufsatz zu einer Programmschrift geworden, aber nicht zu einem Programm abstrakter, idealistischer Forderungen, sondern zu einem Programm, in dem sich reiche Erfahrungen aus dem leider immerfort noch versagenden christlichen Kulturwillen der Gegenwart verdichtet haben«. Im Einleitungsessay selbst heißt es dann: »Der heimliche Kern dieser in einer zwar nicht äußeren, aber immer wissentlicher innerlichen Abgeschlossenheit angereihten Versuche neuen Kunstdenkens, das in der jungen katholischen Kulturbewegung zum mindesten den deutlichst sichtbaren Erfolg und Zieltrieb, allerdings wie etwas Fremdes im Schoße der katholischen Kulturmeinung begleiten durfte [...] – der heimliche Kern in all diesen Erhebungen und Quälungen war der Gedanke, daß die Weltkraft und die Weltform und die Kunst vor Christus eine andere sein müsse als Welttrieb, Bewußtseinsquelle und Geschichtsform nach Christus, die neue Zeit in innerster Wesenheit der alten entgegengesetzt sein müsse.« Dem für Weiß bisher »deutlichst sichtbaren Erfolg und Zieltrieb«, nämlich der Malerei Karl Caspars, waren in dem Buche nach der eröffnenden Besprechung der Binsdorfer Fresken vier weitere Beiträge gewidmet: die kleineren Betrachtungen ›Gethsemane und Patmos‹ (Erstdruck 1911) und ›Ölberg unserer Zeit‹ (Erstdruck März 1914), die große, die genaue Mitte des Bandes bezeichnende Studie ›Karl Caspar, Über die künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums‹ (Erstdruck März 1912) und als abschließendes Resümee (wiederum zuerst nicht im ›Hochland‹, sondern in der ›Kölnischen Volkszeitung‹ 1917 erschienen) der Aufsatz ›Zur neuen katholischen Kulturbewegung, Karl Caspar‹. Er beginnt: »An dieser Stelle wurde im Sommer 1909 zum ersten Male auf einen Künstler hingewiesen, der in seiner schwäbischen Heimat eben die ersten Werke einer verjüngten christlichen Kunst und kirchlichen Monumentalmalerei vollendet hatte. Die Verhältnisse, vor allem die ungläubige Haltung der älteren Kunstförderer haben es mit sich gebracht, daß diesen Werken kein Fortgang folgte im engeren christlichen Kunstkreise. Es war gut so; denn der Fortgang der Kunst Karl Caspars erfolgte nun im engsten Anschluß an die modernste Entwicklung der Malerei, und damit kam auch der christliche Gedanke zu derjenigen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen künstlerischen Denken, die notwendig ist, um die unsterbliche christliche Ausdruckskraft nicht paganisieren oder in ein enges Sondergebiet verstecken zu lassen.« Auch die Aufsätze über ›Greco, ein Problem der modernen Malerei‹ (zuerst 1911), über ›Delacroix, Das Problem des romantischen Genies‹ (zuerst 1912) und über ›Rodin und der gotische Geist‹ (zuerst 1918) einerseits, über die Beuroner Schule andererseits dienen dazu, bestimmte Tendenzen in Caspars Malerei in ihrer geschichtlichen Verankerung zu legitimieren und gegen klassizistische und kirchliche Vorurteile zu verteidigen.

Ursprünglich war für diesen Essayband eine größere Anzahl von Abbildungen vorgesehen; die späte Kriegszeit hat dann die Beigabe dieser Bilder verhindert. Übrig blieb allein, als signifikantes Frontispiz, die 1916 entstandene Version des verlassenen Christus im Garten Gethsemane. Das gleiche Bild, das Rilke, als er Caspar ab November 1915 bis Juli 1917 mehrmals besuchte, sich zu längerer Betrachtung auf die Staffelei stellen ließ. Ihn erinnerte es an sein bereits 1906 in Paris geschriebenes Gedicht ›Der Ölbaumgarten‹ (Erstdruck in ›Neue Gedichte‹, 1907), mit den Klageworten Jesu: »Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein. / Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch Dich zu lindern unternahm, / Der Du nicht bist. O namenlose Scham ...« Zum Dank für den ersten Atelierbesuch schenkt Rilke Caspar die mit einer Widmung versehene Handschrift des bereits im Sommer 1914 in Paris begonnenen und eben im Oktober 1915 in München vollendeten Gedichtes ›Der Tod Moses‹, unter offensichtlicher Bezugnahme auf thematisch verwandte Bilder, die Caspar ihm gezeigt hatte. Im selben Jahr übrigens kaufte die Schriftstellerin Mechtilde

Lichnowsky, die Gattin des früheren deutschen Botschafters in London, zwei Bilder von Caspar, ebenfalls ein Ölbergbild und einen ›Barmherzigen Samariter‹. Man sieht, Weiß war nicht der einzige Schriftsteller, dem Caspars ›Gethsemane‹-Bilder etwas bedeuteten.

Aus den Jahren des Ersten Weltkrieges sind von Weiß Tagebücher erhalten, in denen die Daten der häufigen Zusammenkünfte und Unterredungen mit Karl Caspar in dessen Atelier oder in Gaststätten vermerkt sind. Zu dem Freundesbund gehörte einige Jahre hindurch auch der Dichter Christoph Flaskamp, der nicht nur 1915 das ›Geistliche Jahr‹ der Droste herausgegeben und mit einer Einleitung versehen hat, sondern sich auch in mehreren Aufsätzen bemühte, die geschichtsphilosophischen und literaturkritischen Einsichten der Romantiker für die neuen Aufgaben der Zeit fruchtbar zu machen. Weiß setzt mehrfach zu dem Versuch an, die beiden Freunde und sich als Teilnehmer an einem Dreigespräch zu charakterisieren.

Nach den lange schwelenden Mißhelligkeiten mit Karl Muth kündigt Weiß im Mai 1920 seine Stellung bei der Zeitschrift ›Hochland‹ für den 1. Oktober und tritt im November als Kunstreferent in die Redaktion der ›Münchner Neuesten Nachrichten‹ ein, der er bis zu seinem Tode angehörte. Weiß bespricht dort in den zwanziger Jahren einen großen Teil der modernen Kunstausstellungen, schreibt über Kubin, Slevogt, Corinth, Picasso, Munch, Kokoschka, Marées, Barlach, Van Gogh, Beckmann, Rouault und andere. Er bildet damals an dieser Zeitung mit Josef Hofmiller für die Literatur und Alexander Bersche für die Musik so etwas wie ein Dreigestirn der Münchner Kulturkritik. An der künstlerischen Weiterentwicklung Caspars, der 1922 als Professor an die Akademie berufen wird und bis 1937 eine Malklasse leitet, nimmt Weiß weiterhin besonderen Anteil. Noch seinen letzten Urlaub im Herbst 1939 verbringt er in Brannenburg in der unmittelbaren Nähe der Caspars.

Was die Zusammenarbeit zwischen Weiß und Caspar im einzelnen betrifft, so muß unterstrichen werden, daß sie sich fast nie auf ein gegenseitiges ›Illustrieren‹ beschränkt; weder macht Caspar Zeichnungen oder Gemälde zu Gedichten von Weiß, noch ist es Weiß darum zu tun, einzelne Bilder von Caspar lediglich im Wort nachzuzeichnen. Vielmehr begegnen uns in Caspars malerischem und graphischem Œuvre Motive und Szenen, Gestalten und Gestaltungen, die als heilsgeschichtliche Ereignisse und Erfahrungen auch Weiß unausgesetzt beschäftigen: Maria geht über das Gebirge, der weihnachtliche Stall, die Taufe Christi, die Johannesminne, der Judaskuß, der Garten Gethsemane, die Verleugnung des Petrus, die Kreuzigung, Pietà, die Auferstehung aus dem Grabe, die drei Marien am Ostermorgen, der Auferstandene und Maria Magdalena (›Noli me tangere‹), Johannes auf Patmos und anderes mehr. – So kann auch kein Gedicht oder Bild als einfach quasi-authentischer interpretatorischer Schlüssel zu einem thematischen Pendant benutzt werden. Erst wenn jedes Werk in seiner Selbständigkeit und seiner eigenen formalen Sprache erfaßt ist, kann der produktive und gelegentlich auch spannungsreiche Dialog zwischen Maler und Dichter wahrgenommen werden.

Für beide freilich, den Dichter wie den Maler, kann es sich nicht darum handeln, Stoff und Form auseinanderzuhalten oder gar der Form als dem ›Geistigen in der Kunst‹ eine unbedingte Vorgeltung zuzusprechen. Beide können nicht anders, sie müssen in den Bestrebungen zur völligen Abstraktion, zur Autonomie der Kunst einen Verzicht, einen Entzug, einen Verrat an der geschichtlichen Situation, der Beladenheit der Menschheit sehen; eine Verweigerung auch, das unauszählbare Leid aller als einzelner mitzutragen. Darüber hat Weiß sich, rück- und vorausblickend, in dem großen Einleitungsessay ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ ausgesprochen, in dem uns zum erstenmal der reife Stil seiner Prosa begegnet, die dann in den Erzählungen des Bandes ›Die Löwin‹ (1928), in der Traummeditation ›Tantalus‹ (1929) erzählerische Qualitäten hinzugewinnt und in seinem Versuch ›Der christliche Epimetheus‹ (1933) ein Äußerstes an kryptischer Intensität erreicht.

Konrad Weiß war kein Dichter eines privaten Mythos, wie sie um die Jahrhundertwende und zu seiner Zeit in Deutschland auftraten; man denke nur an Stefan George, Alfred Schuler, Ludwig Derleth, Alfred Mombert, Theodor Däubler, Arno Nadel. Christentum und Kirche waren für ihn verpflichtende Grundlage seines Geschichts- und Selbstverständnisses; das in den Büchern des Neuen Testaments Berichtete, in den liturgischen Feiern stets Wiederholte besaß die doppelte Realität des heilsgeschichtlichen Ereignisses und der jede Einzelseele aufrufenden Botschaft. An diesen Erfahrungen sich bildend, aus ihren Bildern sich sättigend, fand er in der deutschen Dichtung seiner Tage weder inhaltlich noch formal Anknüpfungsmöglichkeiten oder Muster. So mußte er sich älterer Herkünfte vergewissern: der Droste, Clemens Brentanos, Friedrich Spees, der Dichtung des deutschen Hochmittelalters; von ausländischen Dichtern wurden ihm der Flame Guido Gezelle (in Rudolf Alexander Schröders Übertragung) und Paul Claudel wichtig. Wo er stand, war er allein. Wehrlos, ein Mann des schweren Sinnes, der Zeitbeladenheit. Und doch kein Stylit; ein Mensch der Unscheinbarkeit und der Geringheit. Seit Hölderlin hatte sich keine solche Stimme erhoben, die auf nichts bestand als auf ihrem Ausgeliefertsein und der daraus errungenen Kraft eines eigenen Sagens.

So wurde ihm, sehr früh schon, die Verlassenheit Christi am Ölberg zur Chiffre der eigenen Existenz und der geschichtlichen Stunde, der Zeit des Ersten Weltkrieges: Nicht edel knieend und vertrauensvoll aufblickend sieht er den Herrn in dieser Nacht, nein, hingestürzt, geworfen, ausgeliefert; dies mitzuerfahren ist ihm als Nachfolge auferlegt. Daß es aber die Erde ist, wie steinig und hart auch immer, die dem Gestürzten Lager und Bett ist, gehört zur irdischen Wahrheit seiner Passion. Konrad Weiß ist ein Dichter der Erde, des irdischen Menschen, ein Dichter der Kreatur. Nicht um die reine, eine neutrale Natur geht es bei ihm, sondern um Schöpfung und Geschaffenheit. Kreatur aber sind nicht nur die Sterne, das Meer, die Vögel, das Gras, der Mensch; Kreatur, und also nicht frei wählbar, sondern als Geschöpfe vorgegeben sind auch Bilder und Worte, mit einem, wie Weiß es sieht, irdisch-geschichtlichen Vorgebot des Bildes, der Mutter vor dem Sohn. Wie eine Fußnote in der Sammlung ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ (S. 38) das 1919 für die eigenen Bemühungen als Kunstkritiker es ausspricht:

»Wenn es, wie dies immer deutlicher erschien, tiefstes, forderndes Gesetz der Geschichte ist, den Übergang vom Bild zum Wort zu erkennen und ihn als stets gegenwärtigen Geschichtskern zu verwirklichen, so sind wir in der kurzen Spanne unserer Gegenwart Zeugen geworden, daß auch die neue christliche Form im Bilde vorausging. Das Wort muß auf eigenem Wege dienend folgen. Kritik kann nie ein Erschließen eines künstlerischen Weges sein, sondern ist nur ein Selbstzeugnis des Maßes, wie weit sie selber erkennend und wollend an diesem Weg und Übergang teilnimmt. Aus dem stärkeren und zunehmend geschichtlichen Gefühl wird die eigene Kraft des Wortes empfangen.«

Dokumentation zu Konrad Weiß

Von den folgenden Ausschnitten aus Aufsätzen von Konrad Weiß umkreisen zwei die Frage nach dem Wesen der Kunst in einem christlichen Äon, zwei gelten einzelnen Bildern von Karl Caspar, und zwei betreffen München und seine Rolle als Kunststadt.

Die drei Gedichte sollen eine Vorstellung davon vermitteln, wie Wort und Bild von Weiß zu Caspar und umgekehrt sich zueinander verhalten können.

Den Beschluß bildet ein Tagebuchblatt von Konrad Weiß und zwei Zeugnisse über ihn von Zeitgenossen.

Der katholische Kulturwille und die Kunst

Offener Brief an P. Desiderius Lenz

Ich schreibe Ihnen, Herr Pater, über die neue Kunst, obwohl ich weiß, daß der Gegensatz zwischen Ihrer Kunstanschauung und dem Kunstwillen, auf den wir hoffen, nicht größer sein kann. Sie suchen den Anfang, wir suchen das Ende im Fortgang. Sie glauben an die Idee, deren Form schon feststeht, wir an die Form, die endlich der unendlichen Idee doch nicht ausweichen kann, wie auch die Zeit dem Menschen Freiheit gibt und doch die Geschichte ihren Gang zu Ende gehen muß. Sie sind konservativ vor der Geschichte, wir wollen konservativ werden durch die Geschichte. Sie leben der Geschichte entgegen, wir leben der Geschichte zuvor. Aber Sie haben eine Katholizität der Form gesucht, und auch wir hoffen auf eine neue Katholizität der Form. Ihre Kunst ist uns kein Weg, aber Ihre Absicht ist uns ein Ziel. Die Kunst kann nur dann zur Liturgie werden, wenn der Stoff geopfert ist.

Es ist schwer, unter Katholiken über die neue Kunst in einer Sprache zu reden, die die gegenwärtigen Kunstprobleme und die ganze katholische und geschichtliche Weite zugleich umfaßt; denn wir Katholiken haben in künstlerischen Dingen keine eigene Sprache mehr. Unsere Gedanken befinden sich innerhalb der allgemeinen liberalen Bildungskonventionen in einer Diaspora, und wir können einander nur schwer verstehen, weil unsere Sprache nicht die übliche sein kann; ja es hat oft den Anschein, als wollten wir einander nicht verstehen, weil wir instinktiv fühlen, daß die Dinge viel schwerer werden, wenn wir sie in eine eigene Sprache und katholische Denkweise aufnehmen wollen, während wir sie scheinbar mit den Mitteln der liberalen Denkweise leicht beherrschen und so einen ausreichenden Kulturanschluß zu gewinnen glauben. Die konservative und katholische Kulturkritik unterscheidet sich meist nur dadurch von der anderen, daß sie einige inhaltliche Bedenken und prinzipielle Kautelen anbringt, und – in der übrigen Charakterhaltung schlechter ist. Denn es ist natürlich, daß man nur mit halbem Herzen und Glauben bei einer Sprechweise und einer Beurteilung sein kann, der man nicht selber Inhalt und Richtung gegeben hat. Die Kunst ist heute in der Öffentlichkeit eine linksliberale und radikale Sache, und es wird dort viele ehrliche Arbeit geleistet. Diese Arbeit ist aber nicht unsere Arbeit, und jene Ehrlichkeit ist für uns nicht Wahrheit. Aber auch der protestantische Kulturwille, der übrigens im Schöpferischen immer mehr zurückbleibt und sich nur durch Verhärtung und Vereinsamung erhält, hat für uns keinen Wert mehr, wenn wir das Weltbild wieder in unserem Sinne künstlerisch formen wollen. Ihm fehlt gerade das, womit wir wirken müssen,

Geschichte, das heißt ein geistiger Organismus, dessen Kraft und Erfahrung von Anfang bis zu Ende reicht, der ebenso Vergangenheit wie Gegenwart und Zukunft ist. Er hat sich aus diesem Organismus abgetrennt und mit der Vergangenheit auch die gegenwärtige Kraft für die Zukunft immer mehr verloren. Seine letzte künstlerische Kraft liegt noch im Gemüt. Das Gemüt, als ein künstlerischer Rest verstanden, reicht aber nicht über die einzelne Seele hinaus; es ist nicht fähig, verantwortlich für eine überzeitliche Gesellschaft zu bauen, und seiner Inbrunst haftet oft ein peinlicher Mangel an Größe an. Es ist ein schönes Bekenntnis, aber von einem strengen Kunstwillen muß mehr verlangt werden. Es ist zeitlich und persönlich wie eine religiöse „Konfession". Aber Konfession reicht heute nicht mehr aus. Gemüt und Konfession müssen der neuen Kunst gegenüber rückständig werden, denn in ihr wird eine weltanschauliche Abstraktion und Eindringlichkeit erstrebt, die über die bloße seelische Gestimmtheit und eine bloß geschichtlich gewordene Religionsstimmung weit hinausgeht.

Ich denke noch mit Freuden an meinen Besuch bei Ihnen, hochverehrter Herr Pater, und wie wir davon sprachen, daß Kunst doch viel mehr sei als ein schönes seelisches Interesse oder ein sittliches Ideal. Sie ist die höchste Bewußtheit des Weltzusammenhanges und die geheimnisvollste geistige Klarheit, die sich dem einfachen echten Wahrheitstriebe gefangen gibt und vom schärfsten Geiste nicht ausgedacht werden kann, gerade wie ein Dogma. Wortkonventionen fassen ihr Wesen nicht und persönliche Empfindungen nicht ihre Größe. Kunst ist ganz Wesen, und der Wille, sie zu begreifen, muß ganz von ihr selber zehren. Sie offenbart sich in ihrer Geschichte und ist doch stets mehr als ihre Geschichte. Sie ist der stets gegenwärtige, unbestechliche Gradmesser unseres Weltverhältnisses, über das sie das Urteil fällt, gleichzeitig indem sie seine Form schafft, dessen Freiheit sie im gleichen Augenblicke aufhebt, da sie seine Reichweite entstehen läßt. Denn nach unserem Glauben erschöpft sich der Sinn von Kunst und Kultur nicht in unverbindlichen „psychischen Relationen", sondern das Ausmaß ihrer gesellschaftlichen und einzelseelischen Reichweite ist mit einer absoluten Verantwortung verbunden. In jedem künstlerischen Werk entsteht die ganze Verantwortung neu. Wie sollte es nicht schwer sein, Kunst von den Werken loszulösen und mitzuteilen, so daß auch im Denken etwas von der Fülle und geschichtlichen Gedrängtheit des Werkes und seiner rätselhaften Weltverbundenheit nachwirkt. Im Anfang der Kirche haben sich Konzilien mit der Kunst beschäftigt, im Fortgange und der Reformation hat man Kunst gestürmt und Bilder zerschlagen. Als eine solche starke Macht und dann dem engen religiösen Gefühl unheimliche Sache wurde die Kunst empfunden. Und heute sollten wir Katholiken, die wir von der Kunst das Höchste verlangen, uns mit den Brosamen abspeisen lassen, die von den Tischen der eben Besitzenden fallen. Die radikalen Denker von Kant bis heute haben mehr über Kunst nachgedacht als wir, und wir müssen unser Denken erst wieder neu erschaffen gleichwie die künstlerische Form, durch die wir unser selbst gegenwärtig innewerden und diese Innewerdung verewigen.

[Mai 1914]

Zum geschichtlichen Gethsemane

Unsere Kraft wurzelt in unserem Leidvertrauen.

Dies ist das alte Grundgut des Gedankens, in dem die folgenden Versuche, des neuen Kunstgefühls als eines neuen und doch nur des erlösungsbedürftig alten Weltwesens voll überpersönlich geschichtlicher Spannungen habhaft und teilhaft zu werden, immer weniger gedanklich, immer erfahrungsbereiter, geistbesorgter, als in der eigentlichsten, Geschichte begründenden Erdenwahrheit anwurzeln mußten. Er selber ist durch die Versuche mehr gewachsen als diese durch ihn und steht ihnen nun als ein nicht erfüllter Vorsatz, als eine persönliche Stufe der Erfahrung, hinab in die Krypta der Zeit, voraus.

Dieser Gedanke, zuerst nur ein dem Kerne des modernen Daseingeistes zugeneigtes Gefühl der harten Abhängigkeit von allem Dinglichen und Menschlichen, mußte sich in seiner eigenen Verstrickung immer mehr abkehren von der geistig kritischen Überheblichkeit, die Welt und als ihren Ausdruck die Kunst durch ein bloßes Spielen zwischen Inhalt und Form, Stoff und Geist unbeteiligt, rein menschlich begreifen zu wollen, beurteilen zu dürfen, er hat sich unter dem religiösen Stachel der neuen wachsenden Naturbedrängnis immer mehr zugekehrt dem Willen, statt eines logischen zeit- und wirkungslosen, im Innersten toten Verstehens das organische fruchtbare Gebundensein in Zeit und Geschichte zu erfahren, und er hat sich durch die Erfahrung seiner selbst, durch die Ohnmacht des unfleischlichen Wortes zu sich selbst, verkehrt in den Glauben, daß das Rätsel der Kunst wie der Geschichte nur eine Lösung hat, den Weg zum geschichtlichen Gethsemane und von Gethsemane her in die harrende Weltform des Geistes, deren Zwiespalt in der Einzelseele gelöst, geschichtlich aber geblieben, gesellschaftlich als Weg des Verderbs fortdauernd, kultürlich und künstlerisch nur gelöst werden kann, in dem Maße, wie eben dieser Zwiespalt zwischen Natur und Übernatur von der Seele des Einzelnen für seine zeitliche Menschengleichheit und gegenwärtige Geschichtsform empfunden, aus sich gebracht, der durch das fleischgewordene Wort einmal erfüllte, aber zeitlich offengebliebene Schlund zwischen Gott und der Seele geschlossen werden kann. In dem Maße, wie die Fülle der Zeit immer neu erharrt wird, nicht als eine kommende, sondern als eine gewesene, in dem Maße, wie der Plan der Geschichte Fleisch und Blut, Bild und Wort wird. Der Gedanke mußte von seinem geschichtlichen Kern durch die innere Linie und Grenze der Ebenbildlichkeit in die zeitgebundenen Formen immer weiter entfernt, immer kleiner werden, immer mehr nur naturhafte Zelle, um die Kraft seiner letzten Speisung zu erfahren, wie die Knospe sich ans Mark setzt, die durch den ganzen Baum von der Wurzel getrennt ist.

Der heimliche Kern dieser in einer zwar nicht äußeren, aber immer wissentlicher innerlichen Abgeschlossenheit angereihten Versuche neuen Kunstdenkens, das in der jungen katholischen Kulturbewegung zum mindesten den deutlichst sichtbaren Erfolg und Zieltrieb, allerdings wie etwas Fremdes im Schoße der katholischen Kulturmeinung begleiten durfte, der heimliche Kern dieser mehr aus der Zeit und ihrer Entfaltung empfangenen als bewußt in sie gegebenen Beiträge, die den mannigfachen Widerspruch, den sie erfuhren, ertragen mußten in dem Willen, daß die äußerliche Erkenntnis in dem Maße, als sie innere Erfahrung wurde, ausgesprochen werden sollte, in dem Wissen und Erfahrenmüssen, daß sich in der seelischen Wiederherstellung der Menschheit das Organische vor dem Logischen, ja scheinbar gegen dieses herstelle, in dem Vertrauen, daß der unvollkommenen zeitlichen Prägung eine unbewußte Wahrheit eben aus der Teilnahme an dem Willen des Fortschritts als am Plane einer höheren Fügung mitgegeben werde, in der immer mehr bewährten Einsicht schließlich, daß der Erziehungsgedanke, je mehr sich selber vergötternd, desto mehr zu Innigkeit und Höhe unfähig, in selbstzwecklicher Verkümmerung aller geschichtlichen Beladenheit die Naturen und Kreaturen nimmt – der heimliche Kern in all diesen Erhebungen und Quälungen war der Gedanke, daß die Weltkraft und die Weltform und die Kunst vor Christus eine andere sein müsse als Welttrieb, Bewußtseinsquelle und Geschichtsform nach Christus, die neue Zeit in innerster Wesenheit der alten entgegengesetzt sein müsse.

Müssen wir nicht, da wir unser Leben beginnen in einem Punkte der laufenden Geschichte, die uns im ganzen nährt und auch die Form unseres Geistes im Grunde und der Neige ihrer eigentümlichen Kelchgabe für uns, in dem uns gegebenen Berufungsaugenblicke hat, müssen wir nicht unser ganzes Denken anwurzeln an ihrem innersten Kerne, anschlingen an einem Punkte, der dieses ganze Maß der Geschichte bestimmt und begrenzt, anders als die Spinne, da unser Netz zugleich die Nahrung unseres Geistes ist. Müssen wir nicht an unserem Daseinspunkte immer härter werden durch die Geschichte hindurch,

um immer inniger eins zu werden mit jenem ihrem innersten Lebenspunkte.

In jener Scheidung der Zeit ging alles Geistige über von gebundener Abhängigkeit in bindende Sorge. Wir haben keine größere Freiheit, als an jener Scheidung teilzunehmen. Der Einzelne, indem er Mensch wird, bekommt mit der Menschheit und der Geschichte nicht mehr gemein, als was ihn aus ihr trennt. Das ist seine zeitliche Beladenheit. Sie wurzelt im Charakter der Erlösung. Die Kunst, indem sie den Menschen seiner Freiheit inne werden läßt, vollzieht an ihm das Drama des Erlösungscharakters. Er empfängt mehr, als er gibt, wird um so mehr der höheren Form verantwortlich, je mehr er sich aus ihr trennt, ihrer bewußt wird.

Es wird deutlich, daß dieser eine und gleiche Gedanke, der nur durch eine stete organische Einfügung in die Gegenwart als eine in der Erlösung vorausgenommene, von dort her mit Plan und Maß begnadete Seelenspanne wahr werden kann, mit der heutigen, auf klassizistischen formalen Begriffen fußenden und sich logisch darin zersetzenden Ästhetik gar nichts zu tun hat, daß er aber auch über sie hinaus mit dem bloßen allgemeineren Gegensatz von Natur und Geist nichts gemein hat als die feste Grenze beider, die dem Menschen in der Erlösung, der Menschheit in der Form ihrer Geschichte, deutlicher, in der Kunst als dem Zeiger des geschichtlichen Wirkungsgrads der Erlösung gegeben ist. Was als ein heimlicher Kern aller, aber gerade dieser Zeit wieder immer stärkere Triebe treibt, was in der Natur der gegenwärtigen Seelen immer mehr den Boden rührt, sie aus ihrer Schöpfung in ihre Geschaffenheit hebt, das soll nun auch als ein öffentliches Geheimnis der Geschichte neu versucht werden. Das soll ausgesprochen die offenbaren, sichtbaren Formen der Kunst sinndeuten und uns durch sie dem Hergang und Ziel der Geschichte einverleiben.

[Herbst 1917]

Karl Caspar
Eine Studie über die künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums

Caspar, der, 1879 in Friedrichshafen am Bodensee geboren, zu der Generation gehört, die heute auch in Deutschland gegen den Naturalismus überall Front macht, der sich aber jedem billigen Schlagwort wie Expressionismus, Synthese usw. fernhält, macht die chaotische Zersetzung der Natur unter den Modernsten mit, aber nur, um die Naturelemente gleich in malerische Formen umzusetzen, um geistige Ausdrucksmittel zu gewinnen, mit denen seine Menschen statt genrehaft verzettelter oder historisch verengter ausdrucksschwacher Erzählergesten wieder die einfache Monumentalität der Haltung und Bewegung, die organische Symbolik der Gebärden gewinnen müssen, die die wirkenden Ideen versinnbildlichen und in ihrer unmittelbarsten Form verewigen. Nicht anders wollen die Gleichnisse und Erzählungen der Bibel wirken, in denen ohne alle Nebensachen nur die anschaulichen Züge berichtet werden.

Der barmherzige Samariter

Ein solches Bild von biblischer Einfachheit ist der *»barmherzige Samariter«*, eine Studie und ein Beispiel für die moderne malerische Aufgabe, die beseelte Gebärde und den menschlichen Gehalt aus einer zu primitiver Größe aufgelösten Landschaft eben dadurch auch dramatisch vergrößert herauszuheben. Wäre diese Landschaft genau durchgeführt, der Weg deutlich angegeben, die Felsen einzeln durchgezeichnet, die Berge im Hintergrund voneinander abgehoben, die Struktur der Landschaft in ihr gewöhnliches Gewand sorgfältig gekleidet, dann auch die Menschen in jedem Kleidungsstück und jeder körperlichen Eigentümlichkeit, etwa auch die Wunden des unter die Räuber Gefallenen genau charakterisiert, so wäre das Bild vermutlich leer, vielmehr es müßte mit vielerlei

Abb. 2 Karl Caspar: *Der barmherzige Samariter*, 1911/12, Privatbesitz

Details gefüllt werden, um das Interesse anzuziehen und den Anblick zu beschäftigen. Das wären aber lauter Dinge, die zwar vielleicht auch durch eine bestimmte Herbheit der Einzelformen zum Ernst des Geschehnisses beitragen könnten, die aber doch den Geist von dem eigentlichen seelischen Vorgang abziehen, diesen umschreiben und den Eindruck zerlegen würden. Die heutige Malerei will aber den Eindruck in seiner ganzen Intensität auf einmal dem Geist entgegenbringen, will den Geist in den dynamischen Rhythmus der Szene hineinziehen, die Seele nicht entfalten, sondern erschüttern, die Idee nicht episch durchführen, sondern dramatisch monumentalisieren. Darum der rauhe Weg, der dem Geiste keine Rast gewährt, darum die Felsen, die wie von einem Erdbeben geschüttelt sind, die, an Christi Wort von den fallenden Bergen und den bedeckenden Hügeln erinnernd, den vorbeigegangenen Mitleidlosen von der Szene des Erbarmens fortzustoßen scheinen zu unbewegten Flächen, in die die starre, abgekehrte Gestalt als ein anderer unerschütterter Gegenstand, als etwas geistig Totes eingeht. Vorne aber hebt sich aus dem erschütterten Eindruck der Natur, der durch die steilen und gekrümmten Pflanzen verstärkt wird, die Szene ab, der Kernpunkt des Gleichnisses. Das Reittier, der Verwundete und der Samariter sind in eine enge Gruppe zusammengefaßt, in der sich die Naturerschütterung wie ein Akkord von bewußt gewordenen Bewegungen sammelt, der nichts weiter ausdrücken will, als die unterstützende und liebevoll helfende Gebärde des Wohltuns, sozusagen nur ein Ornament, aber kein fatalistisch impressionistisches ohne Mensch, sondern ein menschliches Ornament, das Ornament der Nächstenliebe. Die Übung der Barmherzigkeit wird zu einer religiösen Erfahrung, zu einer Tugend, zu einem seelischen Rhythmus, einem Ornament der Seele. Dieses Zusammenfassen eines Geschehnisses in einen möglichst restlosen Ausdruck ist der klassischen Typik ganz entgegengesetzt; nicht der Mensch wird hier künstlerisch geformt, sondern sein Handeln. Himmel und Erde werden vergehen und auch des Menschen Gestalt wird formlos werden, aber die erfüllte Mahnung des Gleichnisses wird ein seelisches Handeln verewigen. Dieser Eindruck, diese seelische Schöpfung, in der sich das Individuum aus der Natur zur Dauer der Idee erhebt, diese neue Entspannung des Dualismus ist das hohe Ziel der modernen Malerei.

Abb. 3 Karl Caspar: *Pietà,* 1910, Verbleib unbekannt

Karl Caspar hat bereits drei malerische Lösungen des Pietàsymbols geschaffen. Die erste Pietà wurde für eine Kirchenschiffwand als eine Monumentalkomposition durchgeführt, die sich einer vorhandenen architektonischen Form, einer Wandfläche angleicht. Das Bild geht räumlich wenig aus der Fläche. Die monumentale Wirkung beruht in der herben Symmetrie der drei Halbfiguren, die nach unten durch den schon zur starren Grabesruhe ausgestreckten Leichnam Christi ponderiert wird, während die harte Kontur des Kalvarienfelsens wie ein überwundenes Schicksal zurückweicht und der senkrechte Kreuzesstamm den Druck der Trauer nach oben öffnet und erleichtert. Die Gebärden der Hände, die schräge Linie, die von dem durch Maria aufgefaßten linken Arm Christi in der liebevollen Handhaltung kurz verweilend zu der leidenschaftlicher gerungenen Armhaltung Magdalenens weiterführt und die durch die Parallelhaltung der Hände der ersten Gestalt, des heiligen Johannes, wieder beruhigt wird, diese kompositionsbelebenden und beunruhigenden Elemente bringen den monumentalen Ausdruck der seelischen Bewegtheit in die stille Hoheit der linearen Gestaltung. Die Kompositionsart dieser strengen Pietà, in der die Menschen weniger als Individuen denn als Ideenträger, als monumentale Ausdruckselemente in abstrakteren Maßverhältnissen wirken, dient auch mehr der Idee als dem zeitgeschichtlichen Organismus der christlichen Seele. Es ist hieratische Kunst. Man denkt an die Bestrebungen des P. Desiderius und der Beuroner Kunstschule, die in der Kunst allerdings mehr ein liturgisch dienendes Element sehen. Eine Kunst, die die ruhelose Energie des christlichen Individuums aber prinzipiell zugunsten einer rein ideellen hieratischen Monumentalität ausschließen wollte, müßte verkümmern, müßte wieder ein heidnisches Aussehen bekommen.

Caspar hat das Pietàsymbol in zwei weiteren Werken immer organischer vertieft und dadurch eine neue ideelle Architektonik und Monumentalität erreicht. Zunächst in einer zweifigurigen *Pietà.* Das Bild, das ebenfalls vom Kalvarienfelsen als von der schweren Erinnerung an die Leidenszeit im Hintergrunde bedräut wird, zeigt eine ganz geschlossene, fast plastische, nur farbig herb belebte und malerisch überwallte Form und Silhouette. Die einzelnen Teile, die schweren, geknitterten Falten und gekrümmten Säume, die wie klagend herabrieselnde Tuchbahn, das Kleid Mariens mit der zitronengelben bitteren Farbe, der rauh gemalte Körper Christi, die schwer weggesunkene Schulter mit dem hängenden Arme, die kurze, starke Diagonalform, die durch die Haltung der beiden Köpfe dem Bilde aufgebürdet wird, diese Elemente des Schmerzes können die geschlossene Ruhe der diagonalen Rundkomposition nicht überwältigen. Diese wird vielmehr noch ruhiger, stiller und innerlicher gemacht durch die weiche Linie, die vom Kopfe Mariens über den linken Arm zum linken Arme Christi rundführt. Es ist ein Schmerz, der sich in der Weichheit der Berührung vergißt, der Schmerz, der in sich selber Stillung sucht. Dadurch, daß das Bild nach oben links so bedrückt einsinkt und doch den Schmerz stark ausatme, durchbricht es aber die selbstische Verinnerlichung, die einem klassischen Werke eigen wäre –, man denke an Michelangelos schöninnige Pietàplastik – und strömt ins Weltall über.

Ein Werk, das aber die ganze Weite des Weltalls in Schmerzen trägt, das ganz aus sich selber selbstlos zur architektonischen Form wächst, ist die nächste vierfigurige *Pieta.* Keine selbstische Verinnerlichung der Liebe mehr, sondern ein reines Symbol des geläuterten Schmerzes, der sich aus der Welt in die raumlose Höhe der Idee erhoben hat. Die vier Gestalten, die in einem verschobenen Viereck zueinander stehen und deren Köpfe ebenfalls ein so seltsam verschobenes und geknicktes Viereck bilden, sind viel mehr als eine trauernde Gruppe um einen toten Heiland, diese Pietà ist noch mehr als das Symbol der in Glaube und Hoffnung vergeistigten Opferliebe. Diese Pietà ist wie ein zerbrochenes gotisches Gewölbe, wie ein sich seelisch über der Welt aufrichtender Kirchen-

raum, der von den Angriffen der Erde zwar erschüttert, aber nicht mehr überwältigt wird. Die Zangen der Erdschrunden zu beiden Seiten öffnen sich und weichen zurück. Die überwundene Natur reckt sich in den Ästen eines kahlen Baumes wie eine Rettung suchende Hand. Die Lanzen im Mittelgrunde, die Liktorenabzeichen der weltlichen Gewalt ziehen ab, ihr Drohen ist kaum mehr ein beunruhigender Augenblick. Jerusalem, die unerlöste Stadt, liegt in fahlem Lichte bleich in Bitterkeit. Die schweren, klagenden Farben der Erde fließen dort in einem gleißenden Spiegel zusammen, werden in der Luft dramatisch lebhafter und gehen über in die Lichtbahn eines das Leid aufsaugenden Glorienscheines. Vor dieser Szene ragt die Urkirche, ohne Fußraum, schon nicht mehr zu ihr gehörig empor, ein ausgelebter Augenblick der Geschichte, der wieder Idee geworden, eine Kunstform der christlichen Weltanschauung.

Die Geschichte ist die Menchwerdung der Ideen. Das Individuum ist der Idee unterworfen; es erfährt ihre menschliche Tiefe aber nur so weit, als es aus seiner Zeit heraus die Natur überwunden hat. Jede Zeit erlebt eine christliche Idee in einer anderen menschlichen Tiefe; darum wiederholt sich keine Kunstform. Diese Pietà konnte in keiner Zeit gemalt werden als in der unseren.

[März 1912]

Verkümmernde Kräfte

Das Konservative will die geschichtliche Rekapitulation einer Geborgenheit, aber es hört auf, ein Gleichnis zu bleiben. Es wird dem Nachsinne nichts vorgeboten, das als Zeitgeburt immerfort aus dem Gleichnis träte. Die vaterländischen wie die christlichen Formen begnügen sich mit gewissen Anstandsregelungen.

Die Absonderung zur bloß konfessionellen Auswirkung, wo das Religiöse als eine Zutat außerhalb des geschichtlichen Zustandes, dessen große Sinnfigurierung in der Kunst geschaffen wird, erhalten scheint, bringt die aktiven Kräfte der Weltreligion zusamt der bürgerlichen Konkretion zum Verkümmern. Und was ein dauerndes Verhängnis werden will, die Kunst des christlichen Ausdrucks wird ungeprüft vom Wettbewerb eine Angelegenheit, die sich künstlich mit leichter Notwendigkeit weiterträgt. Nach innen treibt man eine Förderung ohne den letztlichen Glauben, nach außen bringt man einen Geist des Defaitismus.

In München ist der Zusammentritt der neutral objektiven Bestände mit den christlichen Behalten nach dem Kriege besonders deutlich geworden. Für einen rühmlichen politischen Befestigungswillen muß sich die im geistigen Sinne museale Zurückhaltung und zeitliche Ungläubigkeit besonders schädlich geltend machen. Die Frage eines Bildzutrags aus unserer Zeit in den Bamberger Dom, bei welcher Gelegenheit sich die allgemein ethische, im großen Anwendungswerke unaktive Kunstgeistigkeit und der ähnlich wirkende katholische Defaitismus im gleichen Widerstande zusammenfanden, hat die geistig-künstlerische Lage an einem selten hervorragenden Beispiele beleuchtet.

[Aus ›Nachgedanken über das bürgerliche Kunstproblem‹, 1927]

München, der gute Hintergrund

In München, das heißt von dem Kulturausdruck gesprochen, den heute eine Stadt als Sammel- und noch mehr als aktives Lebenszentrum von weltanschaulichen Inhalten und bürgerlich erhöhtem Dasein bedeutet, – in der Münchener Kunst ist man lange Zeit Entscheidungen ausgewichen. Der realistische bürgerliche Geist, zu seiner Selbstentwicklung gegenüber allem historischen Erbe schon im letzten Jahrhundert und besonders in der letzten Generation getrieben, hat, obzwar in dieser Stadt vieles zu seiner künstlerischen Befruchtung entstanden ist, anderwärts seine Kämpfe und Erfolge ausgetragen. München hat dazu die Rolle eines guten Hintergrundes übernommen, aber – wie es, vergleichsweise gesagt, mit den älteren Bildhintergründen ist, auf denen sich gut repräsentieren läßt, ohne aber die Farbe des Hintergrundes aus dem aktiven Bildwillen selbst

wieder neu zu gestalten, – es hat gerne sein zeitliches Aktivum wenig entwickelt. Dem katholischen Verwaltungssinn der geistigen und kultürlichen Dinge eignet ein noch im unvertilglichen Herkommen des Weltanschauungsbestandes begründeter Optimismus, der, an sich auf Konservation gerichtet, wenn er mit der Notwendigkeit der innerlichen Behauptung in die freiere und wahlmäßigere Betreuung des allgemeinen bürgerlichen Erhaltungsbegriffs versetzt wird, nun eher einen neutralen und einen vielleicht nicht einmal mit seinem Wesen vereinbaren oder doch noch fruchtbar zusammenhängenden Anschauungs- und Verhaltungsbestand garantiert. Die Kunst ist eine zeitliche Sprache, mehr oder weniger vom Ewigen in den Augenblick gerückt, die aber auch, von ihrem ewigen Sinn wie durch Naturelemente in den geistigen Ausdruck gelangend mit dieser ihrer Schickung in keiner gleichen Proportion zu einem konservativen Willen steht. Die nach dem Kriege in München, und übrigens auch anderwärts, geförderte Absicht einer neutralen Substanz- oder Qualitätshebung der Kunst, die einer konservativen, aber mit der Zeitproblematik meist nicht näher befaßten Wohlgesinnung immer tunlich scheint, entspricht nicht dem Sinne dieses proportionalen Vorganges und Fortganges in der Zeit. Dieser Vorgang verlangt einen hingegebenen Glauben, welchen die wirkliche Kunst immer leistet, während für die Konfession heute anscheinend ein stärkerer Entschluß nötig ist, der aber mit naiver christophorischer Kraft die gotische Freiheit in seiner Vorgeschichte hat. »Credo ut intelligam«, das Anselmsche Wort hat Hans Karlinger unlängst programmatisch einer Kunstbetrachtung angefügt. Dagegen scheint für die Katholiken das Meritorische des Glaubens, während es im Kirchenleben ruhig besteht, sobald man in die gemeinsame öffentliche Aufgabe gesetzt ist, gerne mit einer objektiv fertigen Bildungsidee zu einer praktischen Behaltung und Weiterbehandlung zusammenfallen und sich dabei klärlich mit einer stereotypen Einsicht decken zu wollen. Man ist brauchbar, aber man ergreift nicht den Vorteil einer vollkommen freien Bindung an das zeitgemäß Aktive.

Während in der letzten Generation eine realistische Selbstdarstellung bürgerlicher Art (Liebermann), eine deutsche Selbstschau und gemütvolle Eingewohntheit in Land und Mutterboden (Thoma), eine überwältigende bluthafte Befreiung innerhalb von Traditionen (Corinth) sichtbar ist, wozu man noch Uhde und Kalckreuth nennen muß, sind uns heute nicht diese sozusagen enger bürgerlichen Eigenschaften in die Gegenwart gelegt, wiewohl vieles von der neuen Kunst seine Schärfe noch als ein Nahkampf mit umgewendeter Front gegen diese gesicherte Welt sich gegnerisch doch im Gleichen ebenfalls sichert. Für uns, wenn man von der nun größeren Möglichkeit so leicht reden darf wie von bestimmten und schon geschichtlich gewordenen Wertleistungen, liegen die Gaben weiter und loser, mit Inhalten in aufbrechenden Formen, in der Polspannung zwischen Natur und Transzendenz über die geistbürgerliche Besiedelung der Mitte hinaus. Ein elementarer Sinn, der, nur beispielsweise gesagt, in Bildern wie »Die Taufe« oder »Der brennende Dornbusch« von Caspar, aber auch anders gerichtet bei Munch und Nolde und sonst in vieler Farbgewalt und Spiegelbrechung der Natur sich kündet, zeigt auf die Stoffwahl im Elemente selber. Die Dinge selber sind mystischer; aber die Mystik der Anschauung ist geschichtlicher (Sinn religiöser Malerei) oder zugleich praktischer, wenn man der Natur die Aufgabe menschlicher Selbstbestimmung und geistig lösender Verantwortung zuschreiben darf. Während der geistige Besitz in das Technische, Artistische und Logisch-Mechanische zusammenrinnt, und das Bürgerliche daneben auch zu seiner mittelmäßigen Unverantwortlichkeit zurückkehrt, geht die Natur für den größeren Sinn der Geschichte wieder auf. – In München hat man gegenüber der realistisch bürgerlichen Ereignung eine ausweichende Richtung gehabt. Wird es in der neuen weiten Polspannung des gegenwärtigen Geistes, die immerhin zwar nicht grundhaft, aber geistig mit seiner ludovizianischen Romantik eine Verwandtschaft hat, seinen eigenen Einsatz finden und erkennen?

[Aus: ›Karl Caspar, Eine Monographie‹, 1929]

Drei Gedichte von Konrad Weiß

Ein Gedichtbuch von Weiß trägt den Titel ›Das Herz des Wortes‹ (1928). Es wird durch einen Zyklus eröffnet, der Stationen des Marienlebens meditiert; viele der übrigen Gedichte dieses Bandes sind gleichfalls marianisch durchfärbt und durchglänzt. So auch ›Aktäon‹ (Erstdruck 1925), eine Strophenfolge, die wir mit Caspars Darstellung desselben mythologischen Gegenstandes (1923) zusammendenken dürfen, ja müssen. Die jungfräuliche Waldgöttin Diana, die der Jäger Aktäon im Bade überrascht, worauf er, in einen Hirsch verwandelt, von seinen eigenen Hunden gehetzt und zerrissen wird. – Die ›Dea silvarum‹ der Metamorphosen des Ovid war schon früh eine Metapher für Maria als Seelen- und Herzensjägerin; etwa bei dem Münchner Jesuitendichter Jakob Balde, der die Heilige Jungfrau in einer seiner Oden »nostra Diana« nennt (›Amor marianus‹, Lyricorum liber IV, 12). Ähnlich verhält es sich bei Weiß, wo zu der Bedrängnis durch die erschaute Nacktheit die Macht des Tones, des Echoschalls hinzukommt, der zu einer strudelnd reißenden Gewalt wird. Die Erblickung der Nacktheit wird hier nicht als leichtsinniger Frevel erfahren, sondern als vorbestimmte und verhängnisvolle Begegnung mit einer Reinheit, die als Schild und Spiegel den Schauenden von Grund auf verwandelt. Dies ist für Weiß eine äußerste Welterfahrung des männlichen Sinnes.

Aktäon

Wer so mit Schallen bläst,
es sinkt das Glück
des Jagens nicht ins Herz zurück,
ein Odem, der an Wälder stößt
und wiederkehrt und unerlöst
gebiert es Stück für Stück.

Jungfrau zu dir gesinnt,
die sein Verlies
mit Macht aufbrach und ihn verließ,
die Hindin ist allzu geschwind,
es braust, die Seele hebt ein Wind,
er will doch nichts als dies:

Die Eile nicht, die Flucht,
die Beute nicht,
nichts als wie ihn dein Augenlicht
gleich einem Blitz in dunkle Schlucht
in seines Sturzes kranker Wucht
verwurzelt und verflicht.

Der Horcher, wann es lockt,
von wannen tief
das Echo, das zu kommen rief,
das, wenn des Jagens Fuß ihm stockt,
Ruf immer weiter klingt und lockt,
der niemals wieder schlief,

er wendet, wendet nicht
von reiner Qual
ihm ausgetan ein Erdensaal,
wer bricht dies eingeborne Licht,
es trägt den Schall an Wälder dicht
der Jäger ohne Wahl.

Abb. 4 Karl Caspar: *Aktäon,* 1923 (Kat. Nr. 142)

Nun sieht er, wie es kreist
im vollen Rund,
als sei mit reinem Glockenmund
sein Herz und sein Verlies gespeist,
mit Macht, die ihn von dannen reißt
zum unlösbaren Bund.

Noch horcht er auf den Ton,
noch steht er still,
ein Baum, der sich entschälen will,
ein Hirsch umringt von Wassers Drohn,
in einem Blitz ein kaltes Lohn,
ein Halten und kein Ziel.

Der Meute ist er frei,
der jetzt verzagt,
der seinen Blick zum Grund gewagt,
er ist im reinen Ton entzwei,
er trägt den Blitz wie ein Geweih,
nun wird er selbst gejagt.

Das zweite Gedicht aus dem Buch ›Das Herz des Wortes‹ trägt den Titel ›Über das Gebirge‹. Das Thema, Mariens Gang über das Gebirge zu ihrer Base Elisabeth, korrespondiert kontrapunktisch mit dem Thema der Verlassenheit Jesu im Ölbaumgarten; hier wird der ersten Verlassenheit Mariens gedacht, die zugleich eine Geborgenheit im Tragen des noch Ungeborenen ist und aus dieser ihre Stärkung empfängt. Karl Caspar hat dieses Thema mehrfach dargestellt: Einmal geht Maria im Schutzgeleit eines Engels (1904), auf einem späteren Bild (1922) geht sie allein. Das Gedicht von Weiß findet seine ersten Worte ganz aus dem Anschauen dieses Bildes vor ihm: »So wars, und so allein | war sie auch ...« Als wollte er dem Freund die Richtigkeit dieser Art der Darstellung bestätigen. Er sagt es langsam, bedachtsam, und aus der schweren Einsilbigkeit, die das Gedicht fast durchgehend charakterisiert, gewinnt es im Fortgang eine immer größere Gewichtigkeit des Sinnes.

Abb. 5 Karl Caspar: *Mariens Gang über das Gebirge*, 1922, Privatbesitz

Über das Gebirge

So wars und so allein
war sie auch, als sie fand
sich auf dem Berg, da stand
ein unfruchtbarer Stein.

Nun weiß ich, die da wankt,
das Ungeborne wiegt
sie, wiegt das Kind und dankt,
weil aller Sinn versiegt.

Nun bricht die Wurzel auf
am tauben Fels, ein Mark
mehr als ein Wasserlauf
und unerhörbar stark.

Kein Laut, als sterbe her
Vernichtung durch ein Licht,
wird aller Körper schwer,
ist alles ein Gesicht.

Auf frühen Darstellungen des Weichnachtsgeschehens ruht das Kind zwischen Ochs und Esel auf einer ›Altarkrippe‹, als das zur Speisung der Menschen bestimmte, das zum Opfer geweihte Werk des Vaters. Konrad Weiß greift das auf und schreibt ein ganz von ländlich Konkretem durchsetztes Gedicht – sein Vater hatte das Metzgerhandwerk erlernt – und stellt eine Widmung an seinen Malerfreund darüber. Das Kind und Brot ist auch das Gezeigte, das Dargebotene – in der Monstranz, dem Ostensorium – ist »Bild, durch das der Vater geht«, Bild, an dem der Hunger des Schauenden sich stillt.

Gott in der Krippe

Für Karl Caspar

Abb. 6 Karl Caspar: *Weihnachten,* 1927

Ich dachte an jenes Haus,
Wirtshaus des Herrn,
die heilige Nacht war zur Mitte
fortgeschritten, die Hütte
leuchtete still noch und froh
lag das Kind auf dem Stroh,
mein Auge blick um dich und lern,
der Hunger betrübt uns.

Ich sehe den hölzernen Trog,
die Mulde geleert,
auf seinem gekreuzten Paar Füßen
wie wird der Fuhrmann ihn grüßen,
dem man vor die Schenke ihn stellt,
wenn er seinen Aufenthalt hält,
der Metzger wird also geehrt,
der Hunger betrübt uns.

Dann trägt man den Trog vor die Tür,
den Rößlein ihn zu,
unsre Augen, das sind die zwei Rosse
mit Sprüngen und sind an die Sprosse
gefesselt und eilen zum Streit,
so fährt mit uns in die Zeit
unser Wagen weltein ohne Ruh,
der Hunger betrübt uns.

Ihr Tiere, jetzt habt ihr genug,
Maria sprach,
sie hob das Kind, und so liege
du besser und brauche die Wiege,
und die Krippe der Menschheit mit eins
ineinandergegriffenen Scheins
war ein Kreuz und ein Kelch lief darnach,
der Hunger betrübt uns.

Das Werk, glückschuldiges Werk,
laß liegen und bleib,
Maria, laß liegen und nähren,
wir essen, wer wird es uns wehren,
mit Schauen, das Gründe nicht hat,
Maria, wir essen uns satt,
Gottrose im kindlichen Leib,
der Hunger betrübt uns.

Ein Tagebuchblatt

Konrad Weiß wird öfters, da er schon vom dritten Jahrgang des ›Hochland‹ an Redaktionssekretär und später Redaktionsmitglied bis 1920 war, als gleichgesinnter Mitarbeiter Muths, wenn nicht gar als von ihm gefördertes jüngeres Talent angesehen. Die Wirklichkeit ist etwas komplizierter. Sicher waren sich beide einig in der Aufgabe, aus dem unfruchtbaren katholischen Getto der damaligen Zeit herauszukommen. Aber über die Wege entwickelten sich bald tiefgreifende Anschauungsunterschiede, die sich ab 1913 auch schon in gereizten Briefen und Tagebuchnotizen niederschlugen, die erkennen lassen, daß Weiß sich in ›innerer Opposition‹ zu seinem Brotgeber befand. Diese weniger persönlich-menschlichen als vielmehr grundsätzlich-geistigen Differenzen, die schließlich dazu führten, daß Weiß kündigte (und bei deren Beurteilung man sich hüten sollte, einen der beiden Kontrahenten vorschnell ins Unrecht zu setzen), können hier nicht in ihrer ganzen Tragweite dargestellt oder gar in einzelnen Punkten ausgebreitet werden. Es hat sich jedoch eine Tagebucheintragung von Weiß erhalten, die schlaglichtartig die Widerstände beleuchtet, mit denen Weiß sich Muth gegenüber bei seinem Beharren auf eigenen Anschauungen und eigenem Stil ebenso wie bei seinem Eintreten für das malerische Werk von Karl Caspar auseinandersetzen mußte.

München, 27. Dezember 1916. – Morgens nach den Feiertagen auf Tisch Brief über Graßl-Knauck-Kühne-Streit gelegen, mit folgender Stelle: »Noch möchte ich etwas erwähnen. Ich bin begeisterte Kunstjüngerin, aber die Artikel von Konrad Weiß über Kunst und Kunstanschauungen sind so ledern und trocken geschrieben, daß es eine Anstrengung ist, sich über diesen hölzernen Stil hinüberzuarbeiten. Gewiß, über Kunst sollen im Hochland keine Dilettanten schreiben, aber es gibt auch Kunstkritiker, die einen lesbaren Stil schreiben, und das tut Konrad Weiß nicht. Gottlob, daß er in letzter Zeit wenig zu Worte kommt. Frau Oberst Müller in Cleve.« Daran anschließend Gespräch mit Muth. »Sie sehen, was ich immer sage, und man redet darüber mehr als man glaubt da und dort.« Ich: »Ich bin meiner Sache sicher, und wenn ich je Zweifel einmal hätte, so sehe ich an der Art und wie Caspar auf dem rechten Weg sich durchgesetzt hat, daß richtig. Caspar hat sich jetzt ganz in der deutschen Kunst auf die Höhe gebracht und zwar allerdings trotz der katholischen Arbeit gerade nicht bei den Katholiken.« Muth: »Man kann doch nicht Malerei und diese Sprache einfach vergleichen.« Ich: »Aber man tut es wirklich, auch allerdings wieder nicht bei uns. Man hat in der Diskussion um die Ausstellung in Hannover Caspar, Claudel, Scheler und Blei zusammen genannt, und wenn man noch wüßte, daß Caspar katholisch ist und vollends die katholische Form einsehen würde, würde alles noch schärfer in dieser Art werden. Es handelt sich da um mehr.« Muth: »Claudel wird auch in Frankreich abgelehnt.« Ich: »Das ist gleichgültig, überdies auch von uns nicht mitgezogen, es ist nur einfach Name. Es handelt sich für Deutschland über das hinaus, das Ästhetische, aber auch über das Sittliche hinaus um das Geschichtliche, um den Kern des deutschen Wesens, sein Schicksal und Bestimmung.« Muth, ganz unvermittelt, aber, wie sonst nicht, diesmal in der Richtung des Gedankengangs bleibend: »Ich bin mir ganz klar, mehr als je, daß mehr als je notwendig, etwas Festes zu haben und zu halten, mehr wie nur je, daß das Klassische gegenüber der Wirrnis und Unklarheit etc. und was Flaskamp will, das Romantische, der falsche Weg ist. Wir müssen alle Romantik abschütteln etc.« – Ich ließ damit das Gespräch ungereizt ausgehen. Es beginnt also der Kampf zwischen Klassik und Romantik, zwischen neuem falschen, endgültig festen Punktstreben und der Hingabe und Opfer an Geschichte ...

Paul Adams: Begegnung und Erinnerung

Paul Adams (1894-1961), der in folgender Erinnerung an Konrad Weiß erste Wirkungen von dessen Aufsätzen vor dem Ersten Weltkrieg und spätere Begegnungen schildert, ist aus dem westfälischen Katholizismus hervorgegangen. In den zwanziger Jahren gehörte er zu einer Gruppe junger Autoren, die sich um das in Leipzig herausgegebene ›Jahrbuch katholischen Lebens‹ ›Das Siegel‹ sammelten. Dieser Kreis war nachhaltig von Ildefons Herwegen, dem Abt von Maria Laach, beeinflußt und suchte die Impulse, die von der liturgischen Erneuerung ausgingen, für die geistliche Dichtung fruchtbar zu machen. Zu den Mitarbeitern dieses Jahrbuchs gehörten auch der Dichter Gottfried Hasenkamp, der sich bald als sprachlicher Berater von Kilian Kirchhof bei dessen großem Übertragungswerk ›Die Ostkirche betet, Hymnen aus den Tagzeiten der Byzantinischen Kirche‹ (Hegner 1934ff.) besondere Verdienste erwarb, und der gelehrte Benediktiner Thomas Michels, der durch Analyse und Übersetzung altchristlicher lateinischer und griechischer Texte die Wiederbelebung der sakralen Sprache zu fördern versuchte. Adams lebte seit Anfang der dreißiger Jahre abwechselnd in Berlin, Paris und München als gelegentlicher Kritiker, Rundfunkmitarbeiter und Verlagslektor, wobei seine Aufmerksamkeit der englischen und französischen Literatur galt, in letzterer besonders Figuren wie Claudel und Leon Bloy. Befreundet mit Heinrich Wild, dem Schüler Jakob Hegners und Leiter des nach dem Kriege neu gegründeten Kösel-Verlages in München, wurde Adams zum Mitanreger der ersten Werkausgabe von Weiß.

In einer sehr alten Stadt des bergigen Teiles Westfalens vor 1914 begegnete mir Konrad Weiß zum erstenmal. Diese kleine Stadt besitzt ein großes Gymnasium mit vielen auswärtigen Schülern. In unserem literarischen Verein lasen wir eifrig Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« und die Gedichte von Emile Verhaeren.

Dieses revolutionäre, die gesellschaftlichen Zustände angreifende Verhalten fand Nahrung in den Sozialen Studentenblättern von Carl Sonnenschein. Ich vermute, daß ohne diese Auflockerung und Vorbereitung die Empfänglichkeit für das Werk von Konrad Weiß bei uns nicht gleich groß gewesen wäre. Weiß gab Aufstand und Empörung gegen herrschendes Verhalten gleichsam in einer tieferen Schicht und auf einer höheren Ebene. Er löste uns mit seinen Gedanken aus einer allzu engen Verhaftung im Politisch-Gesellschaftlichen, aus einer zu oberflächlichen Zeitnähe und Zeitbezogenheit, aus Naturalismus, Klassizismus, Elendsmalerei und Volkstümelei. Er machte uns frei für die Strenge und Weite, die Fülle, geschichtliche Gedrängtheit, die rätselhafte Weltverbundenheit im künstlerischen Werk. 1914 schrieb er den offenen Brief an den Gründer der Beuroner Schule über »Der katholische Kulturwille und die neuere Kunst«. Seine Worte hallen mir heute noch nach mit dem Ernst und der Achtung, aber auch mit der gesättigten polemischen Energie, die Weiß in hohem Maße besaß.

Und dann kam das erste Gedichtbuch bei Kurt Wolff, Sommer 1918. Franz Blei, so sagte man, hätte den Druck angeregt. Als ich Blei 1930 eines Abends in Berlin traf, fragte ich ihn nach den Gründen. Er sagte, Weiß wäre das Ideal eines Dichters im Sinne Mallarmés. Er besäße vollendete Unverständlichkeit und überrage bei weitem Mallarmé. Ich wandte ein, Weißens Gedichte seien wie frühe Glasfenster. Bei einigen fehle mir die Bleifassung. Nach dem ersten Weltkrieg lasen wir den ersten Gedichtband immer und immer wieder in der alten westfälischen Hauptstadt mit den hohen Mauern, den flächig kupfern-silbrigen Domtürmen und den weiten, schwingenden Plätzen. Merkwürdig gut paßte zur Stadt dieses Werk in seiner Farbigkeit, die an frühe Gotik erinnerte, jedoch gar nicht entlehnt und vollkommen gegenwärtig war.

Die erste Begegnung mit Weiß war die Begegnung mit dem Weiß vor 1914. Die folgenden Bände bei Georg Müller und bei Benno Filser begannen für mich erst in Berlin um 1930 ihre Wirkung auszuüben: Vor allem »Die kleine Schöpfung«. Einige Jahre später lernte ich dann Weiß persönlich kennen. Durch gemeinsame Bekannte in einer Münchner Weinstube. Scheinbar verstanden ihn meine

Freunde. Es entstand das merkwürdige Gefühl, das man hat, wenn eine Uhr 10 Uhr schlägt, der Zeiger auf 6 weist und alle Hausbewohner wissen, daß es gerade 2 ist. Alle waren Hausbewohner, nur ich nicht. Ich konne mir so den Mann ansehen, der breit und bäuerlich, bescheiden und sehr ruhig da saß, trank und sprach, die Dichter, die ich kannte, glichen ihm nur wenig ... Ob Dichter, Künstler oder nicht, das war mir gleichgültig, dieser Mann war eine große Seele. D. H. Lawrence sagt sehr richtig, daß die einzig Reichen die großen Seelen sind. Und wer hungrig und arm ist, sucht große Seelen.

Weiß kannte keine faule Feierlichkeit und erst recht keine Sentimentalität. Er hatte ein paar gute große Freunde, ich denke vor allem an Karl Caspar und Maria Caspar-Filser und an Karl Knappe. Diese Freunde hatte er von früh auf, und sie sind seine Freunde bis zum Tode geblieben. Das Werk dieser Münchner Künstler bedingt einander und erhellt sich gegenseitig. Schüler, Bewunderer, Anbeter, und Anbeterinnen hatte er wohl nie. Das wußte ich auch schon vorher. Wenn man sein Buch: ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ gelesen hatte, war es einem klar.

Das, was ich nicht wußte und erwartete, war seine schwäbische gesellige und heitere Art. Er konnte bei allem Ernst richtig und kräftig lachen und großartig zornig werden. Und bald merkte ich: Seine sibyllinische Dichtung war gespeist von einem wunderbaren Kindersinn. Ich lernte ihm dann zuhören und konnte ihm dann jahrelang endlos, unersättlich zuhören: Seinem wahrhaft beschaulichen Geist mit dem aktiven Verstand und dem unstillbaren Herzen.

[Süddeutsche Zeitung, Mittwoch 4. Januar 1950]

Rudolf Schwarz

Rudolf Schwarz (1897-1961), einer der führenden Kirchenbaumeister nach dem Zweiten Weltkrieg, hatte schon 1938 sein grundlegendes programmatisches Buch ›Vom Bau der Kirche‹ im Werkbund-Verlag/Burg Rothenfels veröffentlicht. In dem kurzen Geleitwort zu diesem Buch nannte Romano Guardini drei Gesichtspunkte, »unter denen es mir bedeutsam erschienen ist«. Erstens, ein merkwürdig-intensives, nicht-abstraktes Menschenbild; zweitens, ein ursprüngliches, nicht-begriffliches Kirchenbild (»Kirche erscheint hier als ein Vorgang durch die Weltzeit hin«, »Kirche ist hier Zug durch die Geschichte«); dann fährt er fort: »Das Dritte, das ich bei der Lesung empfunden habe, ist nicht leicht auszudrücken. Ich fragte mich, wo ich der geistigen oder seelischen Strömung, die es erfüllt, schon einmal begegnet sei? In welcher Ahnenreihe es stehe? Da schien zunächst eine Verwandtschaft zu der kleinen, vergessenen Schrift von Konrad Weiß ›Vom geschichtlichen Gethsemane‹ zu gehen; dann aber weiter zurück, etwa zu einem Paracelsus, zu Eckhart, zu den Hymnen Notkers und in die Welt des frühen nordischen Christentums. Verheißungsvolle Zusammenhänge, deren Charakter und Bedeutung nicht leicht zu erschließen wäre – man müßte dann schon jenes zweite Buch schreiben, von dem die Rede war.« Mit diesem knappen, aber gewichtigen Hinweis auf das Denken von Konrad Weiß (gewichtig auch durch die Ahnenreihe, in die Weiß zu Recht gestellt wird) erinnert sich Guardini zwanzig Jahre zurück an jene Zeit, als sie beide, Weiß und der um fünf Jahre jüngere Guardini, zu der Handvoll Autoren der ersten Stunde des im ›Advent 1918‹ von Richard Knies gegründeten Matthias-Grünewald-Verlag gehörten; Guardini mit seinem ›Kreuzweg‹ (1919), der Broschüre ›Neue Jugend und katholischer Geist‹ (1920), der Vortragsammlung ›Vom Sinn der Kirche‹ (1922); Weiß mit den gesammelten Versuchen ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ (1919) und mit vierundzwanzig Gedichten in der Lyrik-Anthologie ›Im Jubel des geschlossenen Ringes‹ (1920). Noch in einem weiteren Sammelband der damaligen christlichen Aufbruchsbewegungen, dem von Karl Gabriel Pfeil herausgegebenen Sammelbuch ›Der weiße Reiter‹ (Düsseldorf 1920), fanden sich Guardini und Weiß beisammen, ersterer mit dem Kapitel ›Liturgie als Spiel‹ aus seinem Büchlein ›Vom Geist der Liturgie‹, letzterer mit dem Lied ›Maria im Dorn‹, einem Sonett aus den ›Gesichten des Knechtes auf Golgatha‹ und der längeren lyrischen Meditation ›Die Erde‹. Wichtiger noch erscheint, daß Guardini der einzige Theologe war, auf den sich Weiß im ›Geschichtli-

chen Gethsemane‹ namentlich berief, und zwar in einer erst nachträglich 1918 eingefügten Anmerkung zu seiner Definition der Kunst im ›Offenen Brief an Pater Desiderius Lenz‹ vom Mai 1914. Sie lautet:

»Ich habe auch hier das Wort ›Dogma‹ für die Stufung der Kunstform und ihrer Entfaltung gebraucht, wie dann noch deutlicher in dem Einleitungsversuch ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹, um dem organischen Fluß der Geschichts- und Kunstform den stärksten, unverletzlichen äußeren und inneren Haltgedanken zu bewahren und überzuordnen, der ihm besonders unter der Gefahr des deutsch-eigentümlichen idealistischen und relativistischen Denkens und unserer darauf fast allgemein fußenden Gegenwart bewahrt und neu gegeben werden muß. Was ich aussprechen wollte, ist nichts anderes als ›der Primat des Logos über das Ethos‹, wie ihn Romano Guardini im Schlußkapitel seines Bändchens ›Vom Geist der Liturgie‹ ausgesprochen hat. In dieser der bloßen Logisierung überhobenen Naturgeistordnung liegt das ganze Kulturproblem kernhaft beschlossen, das dann in der Fleischwerdung des Wortes aus dem Bilde, in der Berührung der Erfahrung mit der Anschauung, der Natur durch die reine Jungfrauschaft mit Gott, im geschichtlichen Gethsemane, also im Plane der geschichtlichen Ordnung gekreuzt, lebendig und seelisch einzelhaft wird, das die Kirche dann wieder in ihrem Bilde bewahrt, um es der Seele wirklich zu vermitteln. In dieser Anschauung gibt es nicht die Trennung der beiden Teile Form und Inhalt, Typik und sittliches Erleben, wie in der idealistischen logizistischen Ästhetik, die beides in einer falschen Freiheit wieder vereinigen muß, sondern es entsteht im Willen zu diesem Wege eine dauernde Geschaffenheit, die keine absolute begriffliche Form, sondern etwas viel Tieferes, so sehr übergeschichtliche Wahrheit wie innerseelische Einmaligkeit der Berufung und Empfängnis ist. Zu dieser Einmaligkeit strebt jedes Kunstwerk mangelhaft und ahnungsvoll, eine überpersönliche Gegenwart vertretend. Wie auch die Liturgie dauernde Form und Behältnis der Einmaligkeit ist. Die heutige Bereitschaft zum Liturgischen wird kultürlich erst fruchtbar durch das geschichtliche Prüfungselement, das in der Kunstform als ein überpersönlicher Gradmesser seiner geschichtlichen Berufenheit und gesellschaftlichen Anlage, Reichweite und Zeitbewußtheit sichtbar und deutbar ist. Vgl. ›Ecclesia orans‹ hrsgeg. von Abt Ildefons Herwegen. 1. Bdchen. Freiburg 1918.«

Soweit die Anmerkung in der sich Weiß mit Guardini im wesentlichen eins glaubte. Doch beide gingen dann sehr verschiedene Wege; keiner hat sich zu dem Werk des anderen geäußert. (Für das Verständnis der verschiedenen Möglichkeiten des deutschen Katholizismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wäre es sehr aufschlußreich, die tieferen Gründe dieser beiderseitigen Distanz, die geistige Andersartigkeit der beiden genauer zu erfassen und etwa auch mit den Positionen Theodor Haeckers zu vergleichen.) In den ›Schildgenossen‹, der von Romano Guardini, Helene Helming, Heinrich Kahlefeld und Rudolf Schwarz herausgegebenen Hauszeitschrift der Burg Rothenfels, erschienen zwar gelegentlich einzelne Gedichte von Weiß, für den sich insbesondere der Schriftleiter Karlheinz Schmidthüs einsetzte, doch damit hatte es auch sein Bewenden. Um so bemerkenswerter bleibt es, daß gerade der Kirchenbaumeister des Rothenfelser Kreises nach dem Tode von Konrad Weiß (am 4. Januar 1940) sich zu dessen grundlegenden kunstkritischen Einsichten und Forderungen noch einmal nachdrücklich bekannt hat. Im Mai/Juni-Heft 1940 brachten die ›Schildgenossen‹ zwei Nachrufe, einen von Hans Dennhöfer und einen zweiten von Rudolf Schwarz, der hier (um ein Drittel gekürzt) als das letzte Zeugnis einer tieferen Wirkung von Konrad Weiß in seine Zeit den Beschluß bilden soll.

Konrad Weiß ist heimgegangen und seine einsame Leistung ist wenig verstanden worden, denn diese Leistung war so streng in ihre eigene gemäße Form gebunden, diese Lehre so gleich mit ihrem Wort geworden, daß der Lesende schon mit dem ersten Worte unter das ganze Gewicht der gesagten schweren Wahrheiten treten, gleich zu Anfang die ganze Last der Erkenntnis aufheben mußte und ihm so statt eines allmählich bahnenden Aufstiegs nur der Sprung und statt

des langsamen Eingewöhnens unter wachsenden Lasten gleich die gewaltige Anstrengung anbefohlen war. Erziehlich und auch propagandistisch war das sicher nicht günstig; aber wenn schon eine so vollkommene Gleichheit der Wahrheit und ihres Wortgefüges sein muß, wenn dieses Wort nicht pädagogische Hinführung, sondern Wahrheitsform sein soll, dann war es wohl kaum anders möglich, bei diesem Schreibenden und der Art seiner Gedanken und der Strenge seiner Wortehrlichkeit; aber es nahm ihm die großartige Wirkung auf die zahlreichen Leser, doch heimlich sind die ausgesäten Wahrheiten aufgegangen und ihre Ernte ist herangereift.

Es kam die Erschwerung hinzu, daß für den wissenschaftlich Gebildeten eine Wahrheit, die nicht den begrifflichen Kategorienkatalog der Universitätslehre wiederholte und erweiterte, sondern nichts sein wollte und nichts war als Blut des lebendigen Leibes Christi, getrieben von der mit dem Vorschreiten der Zeit immer wachsenden Heilssorge, eine Wahrheit, die nicht idealistisch, sondern geschichtlich war und beladen mit aller Not und aller Zufälligkeit der Geschichte und ihrer Stunde, nicht aus dem Geschehen Ideen an das trockene Ufer einer vermeintlichen Zeitlosigkeit herausretten, sondern sich immer mehr dem großen Mitleiden der Zeit preisgeben, sich immer schwerer mit ihrer Not beladen wollte, wie eine Geheimsprache wirken mußte, dieweil eben diese Gebildeten nicht ahnten, wie viel geheimniskrämerischer und unverdaulicher ihre eigenen übererbten und ach so vertrauten Begriffe der philosophischen, der ästhetischen und auch der theologischen Systeme waren [...]

Diesen Gedanken, wie sie Weiß in seltenen und durch lange Zeiten getrennten Aufsätzen in den Jahren um den Weltkrieg aussprach und durch die verlegerische Tapferkeit von Richard Knies auch in dem Sammelbändchen »Zum geschichtlichen Gethsemane« herausgeben konnte, vermochte er selbst, der kaum erst anfing ein Dichter zu werden, und der eben durch diese Aufsätze ein Lehrer war, nicht das eigene Werk beweisend beistellen und er suchte diesen Mangel zu ergänzen, indem er sich zum Fürsprecher einiger Maler, besonders unter ihnen Karl Caspars, machte. [...]

Wer damals sagte – und es war neu, so zu sagen – die großen »Begriffe« christlicher Geschichte lauteten nicht liberal-philosophisch, sondern sie hießen Gethsemane und Patmos, Jungfraugeburt und Auferstehung, mußte sicherlich von vornherein das Los der Einsamkeit auch unter den Genossen der eigenen Konfession auf sich nehmen. Es gab damals, was es immer geben wird, pädagogisch besorgte Volkserzieher, auf Anwendung ihrer Gelehrsamkeit erpichte Kunst- und Gottesgelehrte, wackere Künstler, die von allerlei Zusammenschlüssen die Sicherheit der Seele und des Absatzes erhofften, aber es gab wohl nur einen Mann, mit dem die Auseinandersetzung sich lohnte, Desiderius Lenz, und um diesen kreisten viele der Gedanken von Weiß in jenen Jahren, denn hier fanden sie die lockende Anziehung ihres zuklarst geprägten Gegenteils – nicht Widerspruchs, der war im Außerchristlichen leicht zu finden und zu widerlegen. [...]

Was aber Weiß damals sagte, scheint uns noch immer nicht zu der Vollreife seiner Wirkung gekommen zu sein, und fast scheint uns, als sei in diesen sparsamen Worten der Wandel einer ganzen Welt vorausgenommen, dessen beginnenden Vollzug, noch weitab von der religiösen Tiefe, die Weiß diesen Fragen fand, wir unter tausend Erschütterungen zu erleben begannen.

[Schildgenossen, Mai/Juni 1940]

Karl Caspar
29 Leidende, streitende und triumphierende Kirche, 1906 (Kat. Nr. 110)
Heudorf, kath. Pfarrkirche St. Petrus und Paulus

Karl Caspar
30 Beweinung – Pietà, 1907 (Kat. Nr. 111)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
31 Pietà, 1912 (Kat. Nr. 120)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
32 Christus am Ölberg – Gethsemane, 1913 (Kat. Nr. 123)
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum

Karl Caspar
33 Barmherziger Samariter, 1914 (Kat. Nr. 124)
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum

Karl Caspar
34 Ölberg – Gethsemane, 1916 (Kat. Nr. 125)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
35 Brennender Dornbusch, 1916 (Kat. Nr. 127)
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum

Karl Caspar
36 Passionsaltar, 1916/17 (Kat. Nr. 128)
München, Krypta des Doms zu Unserer Lieben Frau

Karl Caspar
37 Jakob und Rahel, 1924 (Kat. Nr. 145)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
38 Palmsonntag – Einzug in Jerusalem, 1923 (Kat. Nr. 143)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
39 Ostermorgen, 1926 (Kat. Nr. 149)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
40 Auferweckung des Lazarus, 1930 (Kat. Nr. 154)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
41 Selbstbildnis mit Entwurf zum Bamberger Dom, 1927 (Kat. Nr. 150)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
42 David singt und tanzt vor Saul, 1932 (Kat. Nr. 163)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
43 Noli me tangere, 1944 (Kat. Nr. 166)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
44 Beweinung, 1950 (Kat. Nr. 173)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
45 Gethsemane, 1950 (Kat. Nr. 174)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
46 Jakob ringt mit dem Engel, 1951 (Kat. Nr. 175)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
47 Johannes auf Patmos, 1954 (Kat. Nr. 176)
Süddeutschland, Privatbesitz

Karl Caspar
Gemälde

Vorbemerkung zum Katalog

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite.
Literaturkürzel werden in der Bibliographie (S. 407 ff.) aufgelöst.
Die Datierung folgt der von Karl Caspar zusammen mit seinem Schwiegersohn Karl-Theodor Köster am Anfang der 50er Jahre vorgenommenen Chronologie. Auf sie bezieht sich auch die Archiv-Nummer. Stellt man ihr die Zahl 19 voraus, so erkennt man das Entstehungsjahr. Die nachfolgende zweistellige Ordnungszahl gibt eine relative Reihenfolge der Entstehung innerhalb des Jahres an.

Autor sämtlicher Katalog-Eintragungen ist Karl-Heinz Meißner.

109

109
Madonna – Mutter und Kind 1905
Öl auf Leinwand; 111x82 cm
Bez. u. r.: KC 05
Langenargen, Privatbesitz
Archiv: 0507

Noch während der Stuttgarter Studienzeit malt Caspar sein zweites Bild mit dem Titel ›Madonna‹, zu dem ihm im Winter 1904/05 seine spätere Verlobte Maria Filser Modell sitzt. Das erste Madonnen-Bild – sein erstes Ölbild mit christlicher Thematik überhaupt – hat Caspar 1903 seinen Eltern zu deren silbernen Hochzeit gemalt.

Außer dem Titel, der erst später wieder in ›Mutter und Kind‹ zurückgenommen wird, gibt kein ikonographisches Detail Auskunft über den christlichen Inhalt des Bildes. Entgegen den damaligen und bis heute gültigen kirchlichen Vorschriften für religiöse Kunstwerke im sakralen Raum sind die Figuren weder nimbiert, noch zeigt das Jesuskind »übermenschliche Würde, Liebe und Opferwilligkeit«. Auch hält es weder Buch noch Weltkugel in der Hand, noch ist das Kind mit Segensgestus gemalt.

Auf Caspars Bild sitzt eine junge Frau in einem durch einfachen Lattenzaun vom landschaftlichen Hintergrund abgetrennten Bezirk. Sie blickt auf das in ihren Armen friedlich schlummernde Kind. Ein mildes Licht, das die Szene beleuchtet, und eine abnehmende Mondsichel kurz über dem Horizont lassen an einen nahen Sonnenaufgang denken. Das Ganze erinnert in seiner Komposition an den ›Dorfgeiger‹ oder den ›Religionsunterricht‹ von Hans Thoma, ist aber in seiner Stimmung herber, weniger sentimental. Das in seiner Farbigkeit noch ganz der Tradition der Stuttgarter Freilichtmalerei verbundene Bild, steht in seiner gedanklichen Konzeption den Bestrebungen Fritz von Uhdes nahe. Caspar geht es darum, das heilige Geschehen in einen realen Erfahrungszusammenhang zu transponieren. Er verzichtet auf Pathos und Theatralik. Natur und Mensch sind die Bedeutungsträger. Einfachheit und die rationale Nachvollziehbarkeit sind von Wichtigkeit. Trotzdem besitzt das Bild eine eindrucksvolle Monumentalität.

110
Leidende, streitende und triumphierende Kirche 1906
Farbtafel 29

Kaseinfarben auf Verputz;
Unbezeichnet
Heudorf, Kath. Pfarrkirche St. Petrus und Paulus
Archiv: 0601
Literatur: Eugen Drexler: »Die Wandgemälde in der Heudorfer Kirche«, in: *Der Oberländer,* 74. Jg., 2. und 3. 10. 1906, z. T. abgedruckt in: Kat. Ausst. Langenargen 1979. Eugen Drexler: »Der kirchliche Auftraggeber und der Künstler«, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg 1957-58, S. 103 ff.

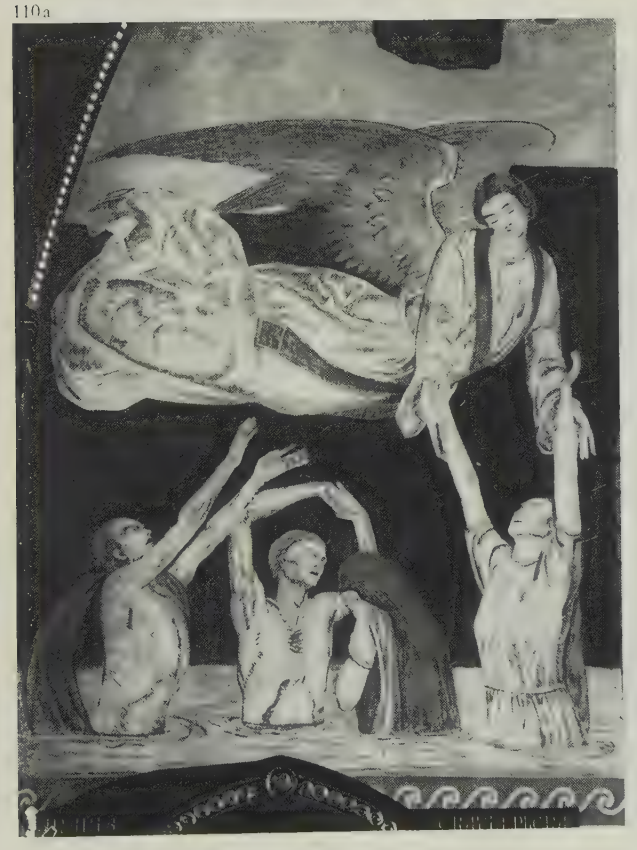
1906 wurde die Ausmalung der 1900 neugebauten und 1902 eingeweihten Kirche von Heudorf vollendet. Pfarrverweser Eugen Drexler wählte als Schmuck für seine Kirche die Darstellung der Streitenden, Leidenden und Triumphierenden Kirche in ihren Beziehungen zueinander die ›Gemeinschaft der Heiligen‹. Der Vorstand der Beuroner Malschule Paulus Krebs bezeichnete das gewählte Thema als überaus glücklich, da »wohl kaum ein anderer Gegenstand ebenso vorzüglich zu dem gegebenen Raum passen und zur gleichen Zeit den Gläubigen in nämlichen Maße zur Erbauung diene«.

An der Scheitelhöhe des Bogens befindet sich die Darstellung der Dreifaltigkeit. Zu beiden Seiten des Thrones gruppieren sich je sechs bekannte Volksheilige. Auf der rechten Seite zuerst Josef, dann Petrus und Paulus, der Bischof Martin, der Patron der Diözese. Ihm folgt der Priesteramtskandidat Aloysius und Franz von Assisi. Auf der linken Seite steht zu oberst die Mutter Gottes, ihr folgen Anna und Maria Magdalena, dann Agnes gefolgt von Notburga, den Schluß bildet Betha von Reute, die Patronin des Oberlandes. An das Bild des Himmels schließt sich am Fuß des Bogens links die Darstellung des Fegfeuers an (Abb. a). In den Gesichtern der Büßenden spiegelt sich in deutlicher Abstufung die grausamste Qual bis hin zur Freude über die in Form eines strahlenden Engels nahende Erlösung. Auf der rechten Seite ist am Fuße des Bogens nach dem Bildmotiv des Scheidewegs das Thema der ›streitenden Kirche‹ dargestellt (Abb. b). Der Mensch in der Mitte muß sich entscheiden zwischen dem Weg zu Gott, den ein Priester weist, und den zur ›Welt‹, den ein ›angemaßter Fürst‹ zeigt.

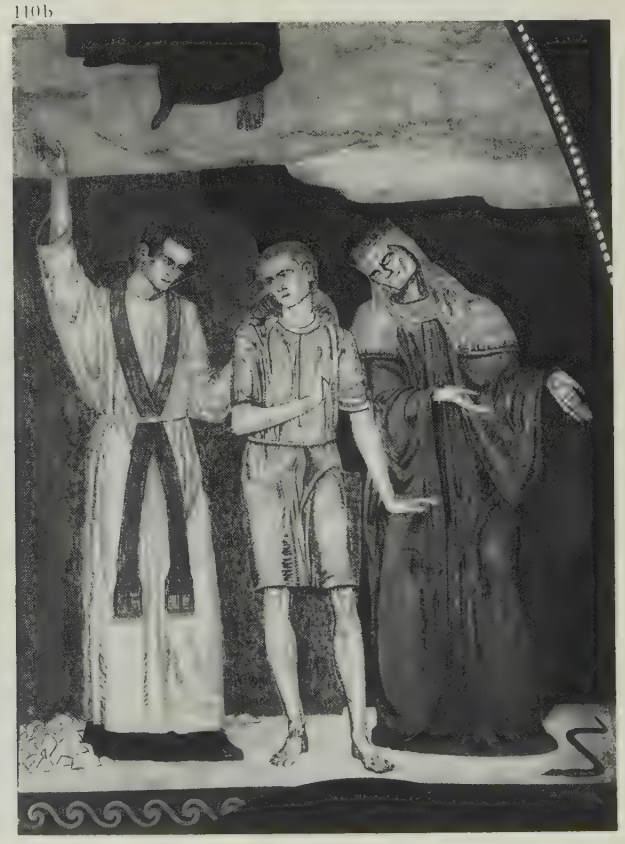
Nach einer sehr gelungenen Renovierung in den Jahren 1974-80 zeigt das Kircheninnere wieder besonders eindringlich die Forderung der Jahrhundertwende nach dem kirchlichen Gesamtkunstwerk.

110

110a



110b



111
Beweinung – Pietà 1907

Farbtafel 30

Öl auf Leinwand; 150x175 cm
Unbezeichnet
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 0707

Bei den Fresken in der katholischen Stadtpfarrkirche von Binsdorf, die Caspar 1908 ausführte, zeigt das Mittelbild der rechten Kirchenschiffwand eine Pietà (Kat. Nr. 112), das zugleich das Hauptbild der gesamten Ausmalung ist. Sicher im Zusammenhang mit dem kirchlichen Auftrag ist diese erste Pietà-Darstellung als Staffeleibild gemalt worden.

Im Vergleich der beiden von der Komposition wie der Farbigkeit sehr verwandten Arbeiten wird deutlich, daß Caspar den unterschiedlichen Gegebenheiten von Fresko und Ölbild entsprechend, verschiedene malerische Mittel einzusetzen wußte. Beim Wandbild spielt eindeutig der Umriß und die noch sehr graphisch gehaltene Binnenzeichnung die bestimmende Rolle in der räumlichen Definition der Körper. Beim Ölbild ist zwar der Umriß ebenfalls klar erkennbar, die Plastizität wird jedoch mit rein farblichen Mitteln erreicht. Auch bei der Behandlung des Vorder- und Hintergrundes ergeben sich Unterschiede. So hat Caspar, um die großen Flächen etwas aufzulockern, beim Wandbild – ähnlich einem Mosaik – eine Art Pflasterstruktur gewählt, die er mit breiten parallelen Pinselstrichen und farblich abgestuften – von gelb bis blau gehenden Valeurs – erreicht. Beim Ölbild sind die Srukturen bei weitem nicht so deutlich erkennbar, sie verschmelzen zu einem Gesamteindruck.

Drei Halbfiguren – v. l. n. r. Johannes, Maria und Magdalena – stehen in hieratischer Symmetrie hinter dem starr ausgestrecken Leichnam. Sie werden im Hintergrund durch einen Felsen, den Kalvarienberg, eingefaßt. Und während der Fels, so Konrad Weiß im März 1912, »wie ein überwundenes Schicksal zurückweicht, öffnet und erleichtert der senkrechte Kreuzesstamm den Druck der Trauer nach oben. Die Gebärden der Hände [...], diese kompositionsbelebenden und beunruhigenden Elemente bringen den monumentalen Ausdruck der seelischen Bewegtheit in die stille Hoheit der linearen Gestaltung«. Zu beiden Seiten wird das Bild von zwei männlichen Rückenfiguren gerahmt.

112a

112
a) Verkündigung, b) Pietà, c) Heimsuchung, d) Esther und Judith, e) Eva und Sulamitis

Freskotechnik
Bez. Mittelbild rechte Seite l. u.: K. Caspar 1908
Binsdorf, Kath. Pfarrkirche St. Markus
Archiv: 0801
Literatur: Weiß Juli 1909; Weiß März 1912.

111

112b

112c

Bei der Ausmalung durch Karl Caspar im Jahre 1908 standen dem Künstler nur noch die zwei Seitenwände der Kirche zur Verfügung. Alles andere war bereits etwa 50 Jahre vorher »in grellbunten Farben« ausgemalt worden (Abb. 1). Auf der rechten von zwei Fenstern durchbrochenen Seitenwand sieht man von links nach rechts zuerst die Darstellung der ›Verkündigung‹, dann zwischen den beiden Fenstern als Haupt- und Mittelbild die ›Pietà‹ und rechts außen eine ›Heimsuchung Mariens‹. Auf der linken Seitenwand, die ebenfalls durch zwei Fenster durchbrochen ist, sind den beiden Außengruppen der rechten Seite die bedeutungsvollen Frauengestalten des Alten Testaments gegenübergestellt. Der ›Verkündigung‹ wurden ›Esther‹ und ›Judith‹ konfrontiert, der ›Heimsuchung‹ ›Eva‹ und ›Sulamitis‹. Dem Mittelbild der ›Pietà‹ lag zum Zeitpunkt der Ausmalung die Kanzel gegenüber. Alle Bilder waren ursprünglich durch ein ornamentales Rahmenwerk gefaßt und in die Gesamtdekoration der Kirche integriert. Es bestand für Caspar die Aussicht, nachdem die frühere Ausmalung renovierungsbedürftig geworden war, auch noch den Chorbogen mit einem Bild zu versehen. Bischof Keppler jedoch, der in Binsdorf 1909 gefirmt hatte, war mit dieser Ausmalung nicht zufrieden. Daraufhin zerschlug sich das Projekt. In der Zeit des Dritten Reiches wurde die Kirche renoviert. Bei Umbauarbeiten schlug ein Maurer der Figur der ›Judith‹ das Gesicht aus. Caspar war über den Vandalismus sehr betrübt, so daß seine Äußerungen an Pfarrer Endrich von 1942 (siehe Beitrag von Bernhard Hanssler, S. 276) eher als freundliches Ausweichen zu verstehen ist.

Abb. 1: Inneres der Pfarrkirche in Binsdorf. Aufnahme aus der Zeit kurz nach der Entstehung der Wandmalereien Caspars 1908

112d

112e

113

113
Verkündigung; St. Bernhard und St. Vinzenz von Paul; St. Scholastika und St. Gertrud; Anbetung der Könige; Erzengel Michael und Gabriel

Fresko
Unbezeichnet
Beuron, Haus Prof. Dr. Schäfer
Archiv: 1001

In den Sommermonaten des Jahres 1910 schuf Karl Caspar in Beuron sein erstes und letztes Außenfresko am Privathaus des ehemaligen Münsteraner Ordinarius für Exegese Prof. Dr. Bernhard Schäfer. Es zeigt in fünf Feldern, von denen vier die zur Straßenseite hin liegende Wand des zweiten Stockes schmücken und das fünfte Stockwerk darüber in einem Giebelfeld liegt, von links nach rechts: ›Verkündigung‹, ›St. Bernhard und St. Vinzenz von Paul‹, ›St. Scholastika und St. Gertrud‹ sowie eine ›Anbetung der Könige‹. Darüber, um ein spitzbogiges Fenster gemalt, links ›Erzengel Michael‹, rechts ›Erzengel Gabriel‹ mit Schwert und Schild.
Die Bilder, die im Laufe von fast 75 Jahren doch ziemlich gelitten haben und deren ›Tituli‹ bei einer vor wenigen Jahren durchgeführten Renovierung zerstört wurden, sollen wie Justinus Uttenweiler OSB in seiner Biographie von Bernhard Schäfer schreibt: »unter der verstehenden Leitung des Altmeisters Lenz von Karl Kaspar« (sic) gemalt worden sein, (›Hohenzoller'sche Jahreshefte‹, 1950, S. 100).
Tatsächlich erhielt Caspar den Auftrag nach intensiven Gesprächen mit Professor Schäfer. Im Laufe der Unterredung machte Caspar seinen Auftraggeber darauf aufmerksam, daß Bischof Keppler mit seiner Art der Malerei nicht einverstanden sei. Daraufhin soll Schäfer geantwortet haben, daß er den derzeitigen Bischof noch von seiner Schulzeit her kenne und dieser ihm bestimmt keine Vorhaltungen machen werde. Was die ›Beteiligung‹ von Desiderius Lenz angeht, so läßt sich lediglich vorstellen, daß er Caspar, dem er damals noch wohlgesonnen war, den Auftrag vermittelt hat: Sei es, daß er der Überzeugung war, daß nur Caspar in der Lage sei, diese Aufgabe an einem profanen Haus zu lösen, sei es, daß alle in Frage kommenden Maler der Beuroner Schule anderweitig beschäftigt waren. Eine direkte Leitung der Arbeiten durch Lenz ist nicht anzunehmen.

114

114
Noli me tangere 1910
Öl auf Leinwand; 90x111 cm
Bez. u. l.: K. Caspar 10
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Archiv: 1005
Literatur: Weiß März 1919; Baum 1919

Für das Verständnis des Christentums ist nach Caspar das Ostergeschehen von eminenter Bedeutung. Besonders wichtig sind die Erscheinungen des leibhaftig Auferstandenen. Für Caspar legt nur diese Auferstehung Zeugnis von der Wahrheit des Christentums ab. Nicht Trauer, Verzweiflung und Klage über den Kreuzestod und die mit der bildlichen Gestaltung dieses Themas im 20. Jahrhundert häufig vorhandene Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, sondern die freudige Gewißheit der Auferstehung ist für Caspar das tragende Fundament seiner christlichen Bildthematik. Statt Anklage und Protest, ist Hoffnung die Botschaft seiner Bilder. Diese Hoffnung beruht zum einen auf eine fast 2000jährige Tradition und erhält durch die alljährliche Wiedergeburt der Natur ihre vorläufige Bestätigung. Das kommt in den Bildern Caspars zum Ostergeschehen zum Ausdruck.

Dies gilt im Besonderen für Caspars ›Noli-me-tangere‹-Darstellungen. Gemäß den alten ikonographischen Traditionen ist Christus hier als Gärtner gegeben, der die Berührung durch Maria Magdalena abweist. Sie jedoch verharrt in ihrem Drängen hin zu ihm. Dem Moment des Innehaltens zwischen den Figuren kontrastiert eine überall sprießende und blühende Natur. In der Zusammenschau von Figur und Natur wird die christliche Botschaft verkündet.
Das Bild von 1910 bezeichnet einen Wendepunkt in Caspars malerischer Entwicklung. Deutlich wird der Widerstreit zwischen der Freilichtmalerei seiner Akademieausbildung und seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Frührenaissance sowie den Einflüssen der modernen französischen und schweizerischen Malerei. Auf der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Darmstadt 1910 kauft Alfred Hagelstange das Bild. Es ist damit das erste von einer öffentlichen Sammlung erworbene Werk Caspars. Durch eine Vordatierung auf das Jahr 1908 (Slg. Kat. 1936) – Stichdatum für die Entfernung »entartete Bilder« war das Entstehungsjahr 1910 – übersteht das Bild die ›Säuberungen‹ der Museen im Dritten Reich unbeschadet.

115

115
Pietà – Vesperbild 1910
Öl auf Leinwand; 125 x 102 cm
Bez. u. l.: K. Caspar
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 1007
Literatur: Weiß März 1912

Die zweifigurige ›Pietà‹ zeigt Maria mit dem Leichnam ihres Sohnes auf den Knien. Das Bild steht am Anfang zu Caspars eigener Stilfindung. Seine Stärken sind Ausdrucksfarbe und Monumentalität, wie hier schon deutlich wird.

Die ›Pietà‹ von 1910 ist »ein eigentümlich verschleiertes, gedämpftes Bild, grau und doch weich in den Formen und doch sehr farbig empfunden«, schreibt am 7. März 1911 der Kritiker der ›Frankfurter Zeitung‹. Die Farbe gewinnt hier erstmals als Ausdrucksmittel ein bei Caspar bisher nicht gekanntes Gewicht. »Das Schwefelgelb des aus dem schwarzen Mantel herausschreienden Gewandes will natürlich symbolisch genommen sein. Etwas Quälendes, Aufpeitschendes kommt damit ins Bild«, meint H. Trog in der ›Neuen Züricher Zeitung‹ am 30. Mai 1912. Auch die Pinselstriche sind breiter, wuchtiger als in den früheren Bildern geworden. Die Form jedoch bleibt als fester Umriß erhalten. »In der Pietà«, so Konrad Weiß im März 1912, »wo die Mutter die toten Glieder in Armen die Erde vergißt, wird sich der Geist seiner Erlösung bewußt. So ist die Pietà kein bloßer christlicher Stoff, sie ist eine aus der Idee gebrochene Form, ein christliches Formsymbol. Die Pietà ist das Symbol der wiedergetrennten Vereinigung von Natur und Idee, der schmerzlichsten Glaubensgewißheit, eine Form voll Zwiespalt, voll geistiger, sich aus körperlichen Zusammenbrüchen schmerzlich befreienden Monumentalität, ein christliches Symbol, wie kein zweites.«

1913 wird das Bild in Stuttgart zur Eröffnung des neuerbauten Kunstgebäudes ausgestellt und von der kgl. Gemäldegalerie erworben. Paul Westheim schrieb damals in der ›Frankfurter Zeitung‹ »von einem Akt kluger Kunstpolitik diese ungewöhnliche Talentprobe eines jungen Schwaben schon jetzt für das Museum erworben zu haben«. Im Gegensatz zu einem Caspar-Bild im Museum der Stadt Stuttgart überstand dieses Bild die ›Säuberungen‹ im Dritten Reich unbeschadet. Später wurde das Bild von der Staatsgalerie gegen ein Caspar-Bild mit nichtreligiösem Inhalt abgegeben.

116

116
Noe's Weinlese 1911
Öl auf Leinwand; 80 x 100 cm
Unbezeichnet
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 1009

Nicht nur im Werk Caspars steht dieses Bild, zusammen mit einer verlorengegangenen zweiten Fassung, vereinzelt da. Auch das ›Lexikon der christlichen Ikonographie‹ bezeichnet Caspars Bild als »ohne Parallelen«. Dargestellt ist, wie der Patriarch Noe im Vordergrund die ersten Krüge mit Wein prüft, während im Hintergrund die Traubenernte in vollem Gang ist. Rechts hinten erkennt man einen Keltertreter, ein für Caspar noch real so erfahrbarer Bildgegenstand. Auffällig ist Caspars strenge Komposition des deutlich dreigeteilten Bildaufbaus in parallelen Bildebenen, die unterschiedliche Stadien der Weinlese zeigen.
Im selben Jahr, da die ›Weinlese‹ entstand, hat Caspar für den kleinen Rathaussaal von Ebingen eine ›Getreideernte‹ geschaffen. In diesem Zusammenhang muß Noe's Weinlese, da die Szene im 1. Buch Moses nicht eigens geschildert, sondern nur impliziert ist, weniger als Illustration einer alttestamentlichen Bibelstelle, vielmehr als eine an der biblischen Geschichte orientierten Erntedarstellung gesehen werden. Franz von Ostini bemerkte in seiner Kritik aus dem Jahre 1913, man »könne sich diese Szene recht wohl als Wandbild in lebensgroßen Figuren vorstellen«. Vielleicht war das Bild als Demonstration solchen Könnens gedacht.

117

117
Kundschafter 1911
Öl auf Leinwand; 77 x 96 cm
Bez. u. l.: K. Caspar 11
Rosenheim, Privatbesitz
Archiv: 1106

Das Bild zeigt die Kundschafter Josua und Kaleb, die zwischen sich, auf einen Stab aufgehängt, eine riesengroße Weintraube tragen. Nur der Bildtitel verweist auf den biblischen Ursprung der Szene, deren Darstellung bei Caspar allerdings keinerlei Anhaltspunkte für weitergehende christologische Ausdeutungen der alttestamentanischen Vorlage gibt.
Das Bild steht wohl eher mit der gleichzeitigen ›Weinlese Noe's‹ (Kat. Nr. 116) in Zusammenhang und war möglicherweise für einen Zyklus der Jahreszeiten als Darstellung des Herbstes und der Ernte gedacht.

118

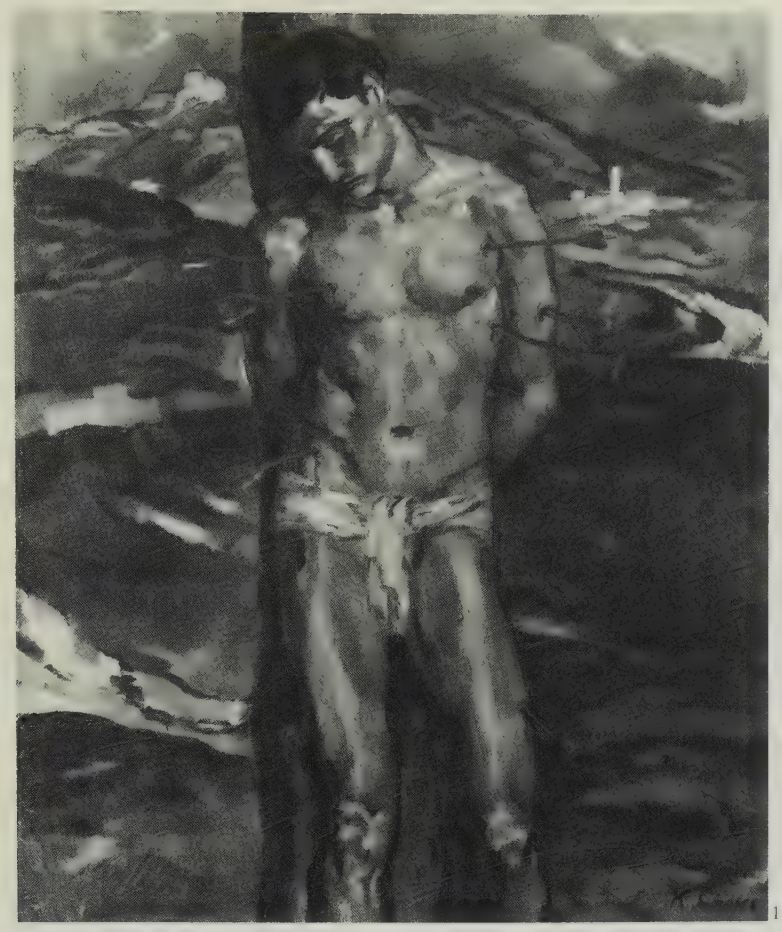
118
Johannes auf Patmos 1911
Öl auf Leinwand; 110x80 cm
Bez. u. r.: KC 11
Diözese Rottenburg-Stuttgart
Archiv: 1109
Literatur: Weiß März 1912; Schade 1980

Dieses Bild aus dem Jahre 1911 ist das erste in einer langen Reihe von Darstellungen des ›Johannes auf Patmos‹ im Werk Karl Caspars.
In einem leuchtend roten Gewand mit purpurnem Überhang gekleidet sitzt Johannes, eigenartig nach hinten und zur Seite weggerückt, in einer realen Mittelmeerlandschaft – eine Meeresbucht, im Hintergrund ein speiender Vulkan, Agaven und Palmen zur linken und rechten. Ein Adler, symbolhafte Begleitfigur des Johannes, der hinter Johannes Schutz zu suchen scheint vor der ungeheueren Gewalt des Geschauten – außerhalb des Bildes auf der rechten Seite – ist ebenfalls nach hinten aus der Horizontalen gerückt. Auf seinem Schoß hält der Evangelist eine Schriftrolle, in seiner rechten Hand eine Schreibfeder. Von der Niederschrift aufschauend beschirmt er mit der linken Hand seine Augen vor dem Ereignis. Die Vision spiegelt sich nicht nur in den Gestalten, auch die Natur – der Himmel mit seinen roten und gelben Wolken, in den der Vulkan seine dunklen Aschewolken speit – reflektiert die Erscheinung.

Während sich in der Bildtradition meist der Inhalt der Johanneischen Vision – Christus inmitten des siebenarmigen Leuchters oder die Katastrophe der Apokalypse selbst – dargestellt findet, ist in Caspars Bild ›Johannes auf Patmos‹ die Figur des Sehers selbst ins Zentrum gerückt. Im Evangelisten Johannes und in der ihn umgebenden Landschaft spiegelt sich das unfaßbare und damit auch nicht darstellbare Geschehen. Es geht in den Bildern, so Schade, »um die Gotteserkenntnis und die Frage nach der bildnenschen Erfassung Christi« (Schade 1980).

119
Sebastian 1911
Öl auf Leinwand; 150x90 cm
Bez. u. r.: K. Caspar
Kassel, Neue Galerie – Staatliche und Städtische Kunstsammlungen
Archiv: 1122

Zweimal hat sich Karl Caspar mit dem Märtyrer Sebastian beschäftigt. Beide Bilder entstanden im Jahre 1911. Dies ist um so ungewöhnlicher, als Darstellungen von Heiligen im allgemeinen bei Caspar selten sind.
Was Caspar zu den beiden Sebastian-Bildern bewogen haben könnte, läßt sich heute nur noch vermuten. So könnte ein Zusammenhang bestehen zwischen Briefäußerungen, in denen von einer latenten Kriegsgefahr die Rede ist, und der Rolle des Sebastian als Schutzpatron der Soldaten. Das Bild selbst liefert für eine solche Sicht keinerlei konkreten Hinweis. Zudem stand Caspar allem Kriegerischen äußerst ablehnend gegenüber. Wichtiger könnte sein, daß Sebastian auch als Mahner zur Standhaftigkeit in Glaubensdingen und als unerschrockener Gegner des Unglaubens angesehen werden kann. Hier besteht eine Parallele zu den Geißelungsbildern, die zwischen 1911 und 1916 entstehen. Beide Themenkreise führen dem Betrachter vor Augen, wie ein Mensch mit brutaler Gewalt wegen seiner Überzeugung gepeinigt wird, diese Tortur ihn aber nicht von seinem Glauben abzubringen vermag.
Auf den Sebastiansbildern wird nicht der gewaltsame Akt der Peinigung dargestellt, sondern dessen Ergebnis. Sebastian hat die Marter augenscheinlich klaglos überstanden. Man könnte fast meinen, daß der junge, kräftige und muskulöse Mann, der in der Mitte des Bildes an einen Baumstamm mit den Händen im Rücken angebunden ist, von den acht Pfeilen, die seinen Körper durchbohrt haben, nichts gemerkt habe. Nur die Landschaft ist eigenartig bewegt, als reflektiere sie allein den Aufruhr. Wieder scheint es, als ob aus dem Bild mehr Hoffnung als Leid, Trauer und Anklage zu uns spricht.



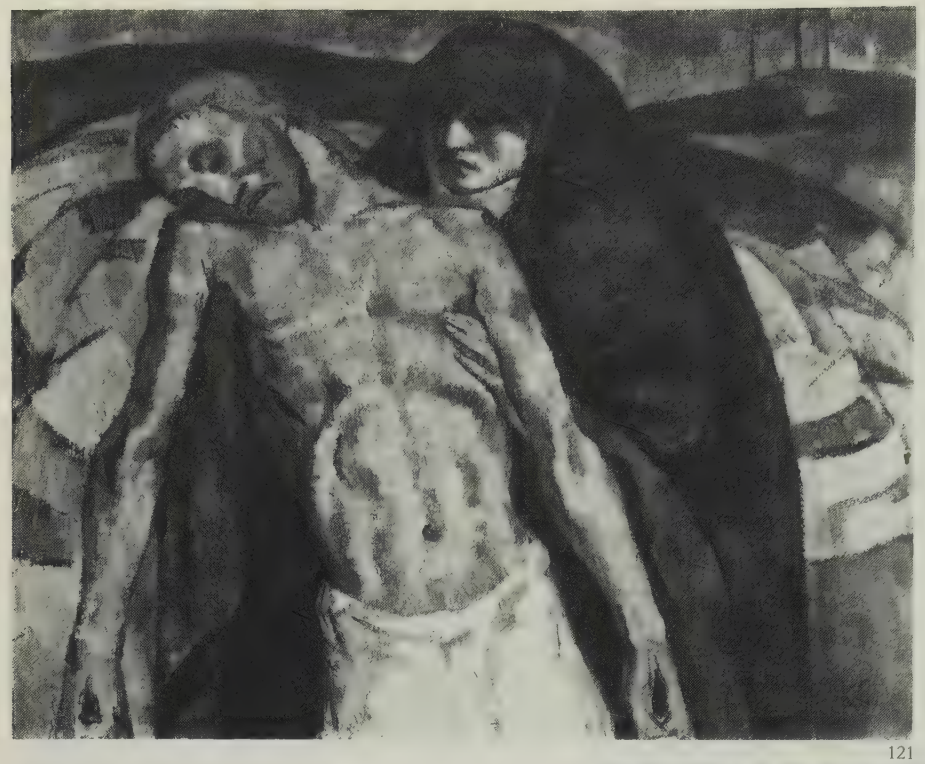
119

Schmerz zu betäuben. Die gebrochene Achse des Bildes wird durch den Leib Christi gebildet, weiße Tücher verhüllen ihn von der Hinterseite und bilden eine Art Gerüst. In seinem Gesicht liegt eine eigenartige Ruhe und Gelassenheit. Die Mutter Maria, in ein dunkles Gewand gehüllt, beschützt auch in dieser Situation noch ihren Sohn und berührt ihn an seiner linken Schulter. Nur ihr gramerfülltes Gesicht läßt auf einen großen inneren Schmerz schließen. Seitlich dieser Dreiergruppe bestehend aus Joseph, Christus und Maria, die eine geschlossene Form bilden und deren Köpfe fast auf einer Geraden liegen, kniet Maria Magdalena. In einer Art exstatischen Zustandes bedeckt sie den Arm des Leichnams mit Küssen. Zuletzt steht rechts der Zweifler Nikodemus mit einem Salbgefäß. Seltsam unbeteiligt, wie in Gedanken steht er da. Die gesamte Szene ereignet sich vor der in den Felsen geschlagenen dunklen Öffnung des Grabes. Das Bild ist ganz in den Farben Gelb, Rot und Blau gehalten, deren Synthese das Weiß des den Leib Jesu einhüllenden Tuches ergibt. Erstmals wurde das Bild 1912 auf der großen Kunstausstellung in Dresden gezeigt. In München auf der XI. Internationalen Kunstausstellung erhielt Caspar dafür eine Goldmedaille.

120

120
Pietà 1912 *Farbtafel 31*
Öl auf Leinwand; 275 x 250 cm
Bez. u. r.: KC 12
Süddeutschland, Privatbesitz
Leihgabe an die Katholische Akademie in Bayern
Archiv: 1201

In überlebensgroßen Figuren bringt Caspar in dieser sechsfigurigen ›Pietà‹ nicht nur den verinnerlichten Schmerz und die Trauer zum Ausdruck, sondern zeigt an den verschiedenen Personen die unterschiedlichen Formen menschlichen Leidens und die Möglichkeiten ihrer Bewältigung.
Auf der linken Seite stellt Caspar den jugendlichen Johannes dar, der seine Hände – gleich wie bei körperlichen Schmerzen – an den Kopf preßt und sich in ohnmächtiger Auflehnung dem Geschehen entzieht. Als nächster Joseph von Arimathia, der tatkräftigste der gesamten Gruppe. Er, der sich um die Erlaubnis zur Bestattung des Leichnams Jesu bei Pilatus bemüht hatte, hält den Toten gleich einer Monstranz dem Betrachter entgegen. Mit Aktivität versucht er seinen



121

121
Pietà 1912
Öl auf Leinwand; 90 x 110 cm
Bez. u. r.: KC
Berlin, Privatbesitz
Archiv: 1216

Bei dieser ›Pietà‹ ist nur die Mutter mit ihrem toten Sohn dargestellt. Anders als bei der sechsfigurigen ›Pietà‹ hinterfängt und hält diesmal die Mutter selbst den Leichnam, dessen Kopf kraftlos auf seine rechte Schulter gesunken ist. Nur mehr als Dreiviertelfiguren dargestellt, besitzen die Figuren große Monumentalität. Die weibliche Figur, in ein dunkelblaues Gewand gehüllt, hebt den bis auf ein weißes Lendentuch nackten männlichen Körper dem Betrachter entgegen. Tiefer, unsentimentaler Schmerz und ruhige Ergebenheit in das Unvermeidliche werden zum Ausdruck gebracht. Die gefurchten Hügel im Vordergrund und der in fahlem Licht liegende Bergrücken mit den drei Kreuzen erinnern an die aufwühlenden Ereignisse, die sich kurz zuvor ereigneten.
Das Bild, das 1918 in eine Stuttgarter Privatsammlung gelangte, wurde nach 1948 als Geschenk an die Kirche von Deilingen

122

122
Judith 1912
Öl auf Leinwand; 135 x 107 cm
Bez. u. l.: KC
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Archiv: 1205
Literatur: Ernst 1963

Außer dem Wandgemälde in Binsdorf (Kat. Nr. 112) hat Caspar das Thema der Judith noch in drei Ölbildern aus den Jahren 1912 und 1914 behandelt. Die Gemälde unterscheiden sich jedoch völlig von dem hieratischen Wandgemälde. Bei der Judith der Städtischen Galerie München ist die dargestellte Szene sehr spannungsreich komponiert. Starke Verkürzungen, durch einen Blickwinkel von unten bewirkt, Be- und Überschneidungen – so ist der Oberkörper des Holofernes durch den Bildrand weggeschnitten – sowie die Rückenfigur der Magd im Vordergrund bestimmen den Bildeindruck. Trotz der Dramatik und Grausamkeit der Szene, hat Caspar sichtlich keine Freude an der Darstellung von Blut und Gemetzel. Fast meint man, er wolle seinem Publikum solche Eindrücke ersparen und das Augenmerk mehr auf die Person der Judith lenken als Werkzeug einer ebenso schrecklichen wie notwendigen Tat.
Hier spielt das weibliche Element, wie immer bei Caspar, nicht den Part des bloß schmückenden Beiwerks oder der Attraktion, sondern ist Sinnträger. Es ist dies der Ausdruck der notwendigen Ergänzung von Erfahrung, der von ihm dual begriffenen und gelebten menschlichen Existenz.

(siehe: *Münster*, 2. Jg., 1948/49, S. 106) gegeben, bald jedoch wieder zurückerworben, da es von der Gemeinde als Altarbild nicht angenommen wurde. Zwischen 1960 und 1966 befand sich die ›Pietà‹ als private Leihgabe in der Stuttgarter Staatsgalerie.

123

Christus am Ölberg – Gethsemane 1913 *Farbtafel 32*

Öl auf Leinwand; 125 x 165 cm
Bez. u. r.: KC 13
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum
Archiv: 1303
Literatur: Weiß März 1914; Weiß Februar 1919; Schade 1980

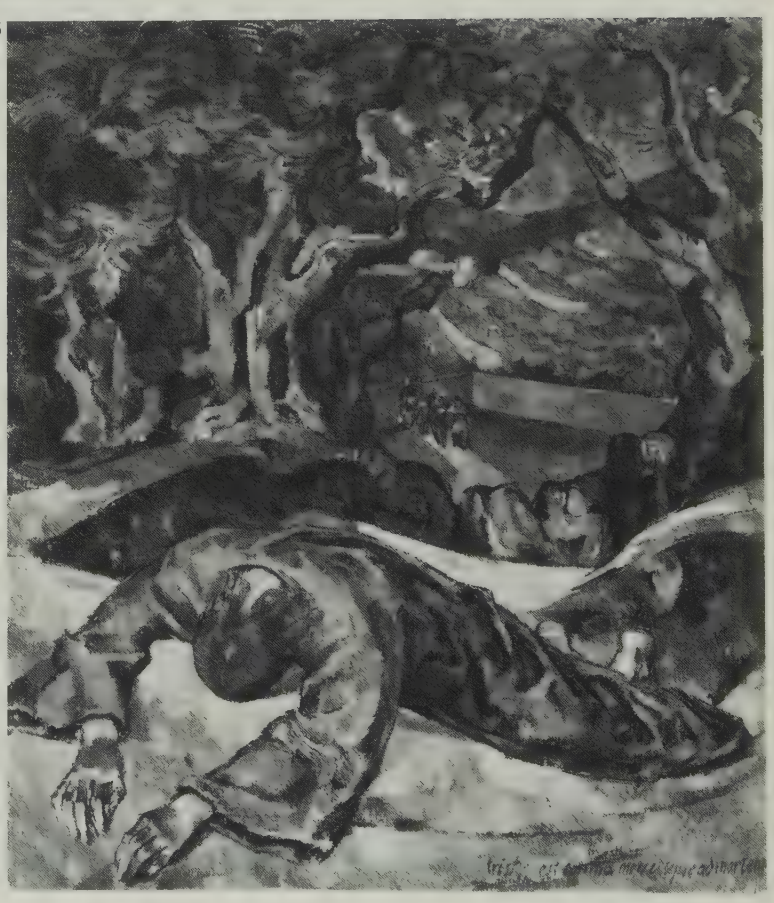
Wenig Themen haben Caspar so beschäftigt wie die Darstellung ›Christus am Ölberg‹ und mit ihm verbunden die ›Schlafenden Jünger‹. Geben die Bilder des ›Johannes auf Patmos‹ einen Eindruck von Leben und Licht der Schöpfung, so zeigen Caspars Ölbergbilder den Vorhof des Todes. Dabei ist für Caspar die Darstellung der höchsten Verzweiflung, nach der bewußten Entscheidung für das kommende Geschehen und das Versagen derer, die um Beistand gebeten wurden, viel wichtiger, als etwa die Kreuzigung selbst, die nur noch den Vollzug dieser Entscheidung darstellt.
In einer gebirgigen Gegend, ohne Baum und Strauch, liegt Christus lang hingestreckt, in gefaßter Hingebung auf einer geschichteten Felsformation, die »einer Patene gleich, den Opferleib über die Erde hebt« (Weiß März 1914). Monolithischen Steinen gleich kauern drei unterschiedlich alte Männer im Vordergrund. Vom Schlaf übermannt, besitzen sie keinerlei Möglichkeit der Einflußnahme auf das nahende Unheil. Aus der befestigten Stadt, die drohend aus Hintergrund herausleuchtet, eilen, von Judas im gelben Gewand angeführt, die Häscher herbei.
Konrad Weiß hat diesem Bild einen besonderen Rang im Werk Caspars zugesprochen. Er behandelte das Bild in seinem im ›Hochland‹ kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges erschienen Aufsatz ›Ölberg unserer Zeit‹. 1919 schrieb Weiß abermals über diesen ›Ölberg‹ Caspars: »Das Naturelement noch in fast mystischer verschlossener Fühlung mit der geistigen Leidenserfahrung zeigt dieses Bild, in dem auch formal das Entstehen der neuen farbigen Sprache in harter kampfartiger andrängender Verbindung mit dem linearen Ausdruck sich erkennen läßt. Es lagert auf dem Bilde eine tragische Schwere der Vereinzelung vor der Natur, aus der sich in stärkster Verinnerung der Leib des Erlösers hebt. [...] Dieses Werk war ein erster Markstein der neuen künstlerischen Geistigkeit« (Weiß Februar 1919).

123

124

rismus in einer Ausstellung in Florenz zusammenhängen, dessen beide wichtigsten Faktoren, »die konstruktive Straffung und psychische Entflammung«, den Bestrebungen Caspers in jener Zeit entgegenkamen, als auch er seine Formen immer stärker konstruiert und durch Emotionen umgestaltet hat, so daß sie seiner und des Bildes innerer Notwendigkeit entsprachen.

125



124
Barmherziger Samariter 1914
Farbtafel 33

Öl auf Leinwand; 110x95 cm
Bez. u. r.: KC
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum
Archiv: 1402

Dieses Bild des ›Barmherzigen Samariters‹ ist das letzte in einer Reihe von fünf Gemälden, die Caspar diesem Thema gewidmet hat. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges ist es 1914 in der Villa Romana in Florenz entstanden.

Zentral ist hier die Hilfe für den leidenden Mitmenschen dargestellt. Die Anklage des nichthelfenden Pharisäers, die in den früheren Bildern noch eine bedeutende Rolle spielte, ist hier fast zur Nebensächlichkeit geworden. In einer grandiosen gebirgigen Landschaft, stützt der barmherzige Samariter einen nackten Mann, der sich mit schmerzverzerrtem Gesicht sein rechtes Bein hält. Auf dem durch die Gebirgsschlucht führenden Weg steht ein gezäumter Esel, bereit, den Verletzten aus der Wildnis zu bringen.

Die stark kubistisch gebaute Landschaft mit den nervösen, hingestrichelten Komplementärfarben, die schon in früheren Bildern begegnet sind, treten hier verstärkt hervor. Dies mag mit dem Kennenlernen des Futu-

126

125
Ölberg – Gethsemané 1916

Farbtafel 34

Öl auf Leinwand; 136x117 cm
Bez. u. M. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 1601
Literatur: Weiß Oktober 1917; Weiß März 1919; Weiß Februar 1919; Warnecke; Schade 1980;

Bei diesem Ölbergbild ist Christus die alles beherrschende Figur im Vordergrund. Auf sein Gesicht geworfen, gleichsam dem Betrachter entgegengeschleudert, liegt er, in Blau gekleidet, am äußersten Ende eines Hohlwegs. Seine Hände sind bis an den linken Bildrand vorgestreckt. Die Jünger, in Rot, Gelb und Blau gewandet, bilden zwar einen Riegel im Hohlweg, der vom Talgrund herauf führt, sie können aber nicht helfen, da sie eingeschlafen sind. Das Unglück nähert sich bereits. Durch ein Tor in der roten Gartenmauer kommt eine Menschenmenge, die von dem gelbgekleideten Judas angeführt wird. Alles überspannen mächtige, knorrige, alte Ölbäume, die den Blick auf den Himmel versperren. Ein fahles, unwirkliches Licht steigert die Darstellung der Spannung und der seelischen Erschütterung in der bewußten Auslieferung an das Unvermeidliche.

Dieses Bild hat nach Konrad Weiß »eine viel gewaltigere Entselbstung aus der gedrückten Stimmung, eine geistige Kraft des Ausdrucks in der Tiefenbewegung unter gotisch sich hochkämpfender Wölbung gefunden«, als das Ölbergbild von 1913. »Hier löst sich aus der Naturgebundenheit das geschichtlich größere Gefühl« (Weiß Februar 1919). Für Konrad Weiß ist dieses Ölbergbild der sichtbare Beweis für seine These, daß es sehr wohl im 20. Jahrhundert noch möglich ist, überzeugende Bilder mit christlichen Inhalten zu malen. Diese These hat er in seinem Sammelband ›Zum geschichtlichen Gethsemane‹ eine Programmschrift für die Kunst Karl Caspars dargelegt. In ihrem Titel wendet sich diese Schrift gegen Van Goghs Überzeugung, daß Ölbergbilder nur noch ohne biblische Figuren aus reinen Landschaftsformen dargestellt werden können (vgl. dazu Kat. Nr. 79 und den Beitrag von Bernhard Hanssler, S. 276ff.).

126
Christus und Johannes – Abendmahl 1916

Öl auf Leinwand; 110x95 cm
Unbezeichnet
Privatbesitz
Leihgabe an die Kath. Hochschulgemeinde Köln
Archiv: 1604
Literatur: Weiß Oktober 1917; Weiß Februar 1919; Weiß Augsburg 1929; Ernst 1963;

Einfach und feierlich ist dieses Bild, das aus der mittelalterlichen Mystik, der Johannesminne Schwabens hervorgegangen ist und dort in zahlreichen Christus-Johannes-Plastiken des 15. Jahrhunderts bewegende Lösungen gefunden hat. Zwei Halbfiguren, die vom Rand eines weiß gedeckten Tisches überschnitten werden, dessen Kontur vom Oval der Schüssel mit dem Osterlamm wieder aufgenommen wird, bestimmen den Eindruck. Johannes hat seinen Kopf an die Schulter seines Meisters geneigt, der beschützend seinen Arm um ihn legt und dessen Hand in die seine genommen hat. Ein Strahlenkranz weichen Lichts umgibt den Kopf des Herrn.

Für Konrad Weiß ist die Gleichzeitigkeit eines solch innigen Abendmahlbildes mit dem starkwirkenden Ölbergbild Beweis genug, daß in der neuen Malerei nicht nur aktivistische Bilder gemalt werden, sondern auch solche, in denen das Moment des Empfangens der Gnade, des Sakraments glaubhaft gemacht wird und daß beide zusammen wirken. »Auch hier suchen wir das Symbol in der Wirklichkeit und sehen in dem Entstehen solcher Werke in unserer Zeit, aus denen eine spätere Menschheit unsere eigene Herztätigkeit erkennen will, keinen Zufall« (Weiß Oktober 1917).

127

127
Brennender Dornbusch 1916
Farbtafel 35

Öl auf Leinwand; 126x101 cm
Bez. u. l.: KC
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum
Archiv: 1614

Bei diesem Bild handelt es sich um die Darstellung der Gottesvision des Moses. Dieser wendet sich geblendet von der Erscheinung ab und hält einen Arm schützend vor die Augen, während er sich mit dem anderen nach hinten abstützt. Hinter ihm flieht eine Herde Schafe in einen nahen Wald. Gott erscheint über der Naturterrasse und dem Dornbusch wie über einem Altar als flammendes Dreieck, dem eine menschliche Halbfigur einbeschrieben ist. In der Zeit von 1916 bis 1925 gibt es in Caspars Werk einige Versuche zur malerischen Darstellung der geistigen Vorstellung Gottes. Sie weisen, wie Konrad Weiß Augsburg 1929 meint, »in der Polspannung zwischen Natur und Transzendenz über die geistbürgerliche Besiedlung der Mitte hinaus«.

128
Passionsaltar 1916/17 *Farbtafel 36*

Öl auf Leinwand; drei Tafeln je 161x140 cm
Bez. Mitteltafel u. l.: KC
München, Krypta der Domkirche zu Unserer Lieben Frau
Archiv: 1606
Literatur: Weiß Februar 1919; H. Schade: *Der Passionsaltar von Karl Caspar,* Würzburg 1979

Das dreiteilige, an einem gotischen Flügelaltar erinnernde Altargemälde gehört zu den Hauptwerken Caspars. Um ein Mittelbild, eine Pietà oder besser ein Vesperbild darstel-

128

lend, sind jeweils vier Szenen links und rechts aus dem Leben, Sterben und der Auferstehung Jesu gruppiert.
Die acht Passionsszenen beginnen auf der linken Seite oben mit dem ›Abendmahl‹, bei der wieder das Motiv der Johannesminne (Kat. Nr. 126) zur Darstellung kommt. Es folgt die ›Ölbergszene‹. Die schlafenden Jünger sind wie beim Bild von 1913 (Kat. Nr. 123) in den Vordergrund gerückt. Diesmal wird der kniende Christus von einem Engel durch die Darreichung des Kelches getröstet. In der unteren Hälfte folgt dann die ›Gefangennahme‹: Judas verrät seinen Herrn durch einen Kuß, Petrus zieht sein Schwert, um die anstürmende römische Kohorte abzuhalten. Bei der ›Geißelung‹ wird Christus von drei Schergen umgeben und geschlagen.
Auf der rechten Tafel beginnt die Folge oben links mit der ›Dornenkrönung‹. Ihr folgt der ›Fall unter dem Kreuz‹. Beide Bildthemen kommen sonst im Werk Caspars, mit Ausnahme der Kreuzwegstationen von 1904, nicht vor. Für die Darstellung der Passion sind sie hier notwendig. In der unteren Hälfte ist eine der wenigen ›Kreuzigungen‹ Caspars zu sehen. Für sie gilt ähnliches, wie für die beiden zuletzt genannten Themen. Bei dem Teilbild ist zwischen dem rotgewandeten Johannes und dem Gekreuzigten keine »Maske eines ungeheuerlichen Mitraträgers« dargestellt, wie Schade meint, sondern ein auf einem Pferd davonreitender geharnischter Soldat. Das letzte, für einen Kreuzweg ebenso untypische Bild, wie das erste, zweite und dritte, zeigt einen ›Auferstehenden‹. Es ist das erste Gemälde im Werk Caspars, auf dem der Moment der leibhaften Auferstehung Christi dargestellt wird. Der Passionsaltar befindet sich seit 1977 in der Krypta der Münchner Frauenkirche, an der Stelle, wo ursprünglich das Auferstehungsmosaik von Caspar realisiert werden sollte.

129

129
Abrahams Verheißung 1917
Öl auf Leinwand; 95 x 71 cm
Bez. u. r.: KC
Württemberg, Privatbesitz
Archiv: 1712

Hinter dem auf die Knie gefallenen Abraham steht eine schemenhafte Gestalt und weist mit dem Finger auf die Sterne im Himmel. Gott verheißt Abraham einen Erben. Daß er dieser Verheißung glaubt, »rechnet ihm Gott zur Gerechtigkeit an«.
Caspar malte dieses Bild der Verheißung nicht zufällig im selben Jahr 1917, als dem Ehepaar Caspar nach zehnjähriger kinderloser Ehe, das einzige Kind, eine Tochter, geboren wird. Felizitas, die nicht nur den Vater und die Mutter zu unzähligen Bildern und Zeichnungen anregt, sondern auch den ohne Nachkommen bleibenden Konrad Weiß zu vielen Gedichten inspiriert, setzt die Tradition der Eltern als Malerin fort.
Durch die Geburt der Tochter und der Anteilnahme an dem jungen, neuen Leben treten die Bilder der Passion und des Leidens in den folgenden Jahren ganz in den Hintergrund. Sie werden durch Bilder des Weihnachtsgeschehens und der Auferstehung ersetzt. Erst nach der Katastrophe des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges tauchen Bilder der Leidensgeschichte im Werk wieder auf.
Auch anderweitig markiert das Bild ›Abrahams Verheißung‹ im Werk Caspars eine Zäsur. Die ›kubistische‹ Kompositionsweise der Bilder und die flackernde Spektralfarbigkeit weichen zugunsten einer breiter dahinfließenden, flächigeren und ›natürlicheren‹ Bildauffassung.

130

Jungfrau Marie, der Tau der Ähren ist dein Schleier.
Die blonden Felder sind Dein goldenes Sonnenhaar.

[...]
Jungfrau Marie, die Bauern hier im Tal sind Schwaben.

[...]
Jungfrau Marie, der Heimat Schutz sind Deine Hände.
Dein Herz ist die Vergebung meiner schweren Schuld.
Und Deine Schultern sind des Juras steile Wände,
Denn fern von fremden Menschen fühl ich Deine Huld!

Dieses Bild, das in einer langen Reihe von Madonnen und Mutter-und-Kind-Bildern steht, ist zugleich auch eine persönliche Huldigung Caspars an seine Frau, die Mutter seines Kindes.

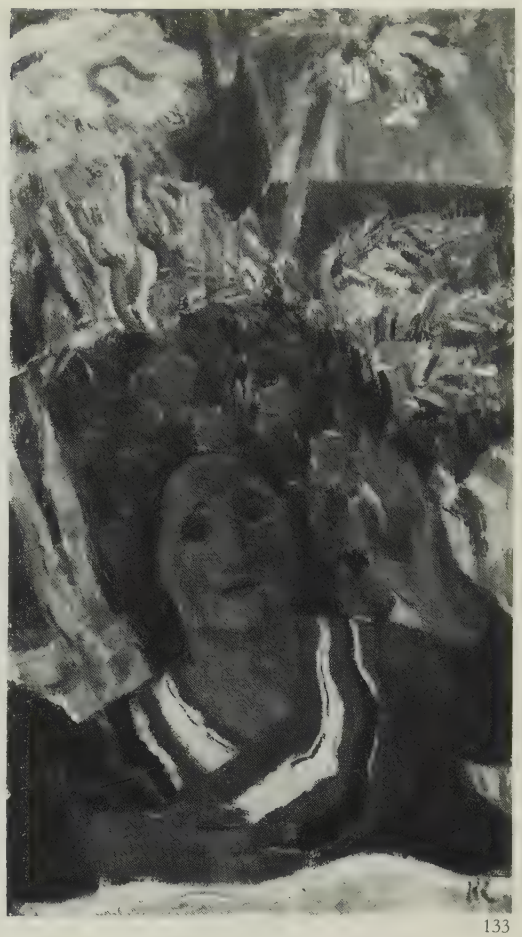
131
Noli me tangere 1919
Öl auf Leinwand; 73 x 58 cm
Bez. u. l.: KC
Greifenberg, Marta Silberhorn
Archiv: 1911

130
Schwäbische Madonna 1919
Öl auf Leinwand; 114x95 cm
Bez. u. r.: KC
Albstadt, Privatbesitz
Archiv: 1903

Bei ihrem Aufenthalt in Florenz in der Villa Romana lernten die Caspars 1913/14 den Dichter Theodor Däubler (1876-1934) kennen. Seit seinem Aufenthalt in Paris 1903 hatte Däubler ein besonders intensives Verhältnis zur modernen Malerei gefunden, welches sich in zahlreichen bemerkenswerten Aufsätzen und Vorträgen niederschlug (siehe: *Marbacher Magazin,* Theodor Däubler, Nr. 30, 1984). Im Oktober 1916 erschien in der Monatsschrift ›Neue Jugend‹, einem ausschließlich Däubler gewidmetem Heft, das Gedicht ›Schwäbische Madonna‹ das bereits 1910 in dem Epos »Nordlicht«, aber noch ohne die Überschrift veröffentlicht worden war. Um 1917 zeichnete Caspar Theodor Däubler aus einem Büchlein vortragend. 1919 malt Caspar das Bild ›Schwäbische Madonna‹. Wie bei Caspar üblich, ist das Bild keine Illustration zu einem vorliegenden Text, sondern es ist eine freie Gestaltung eigener Erfahrungen und Erinnerungen, die durch das Wort wieder aufgerufen wurden. Die entsprechenden Verse bei Däubler lauten:

131

132



133

Dieses ›Noli-me-tangere‹-Bild ist dem Gemälde »Drei Marien am Grabe« von 1921 (Kat. Nr. 137) sowohl kompositorisch als auch farblich sehr verwandt, es besitzt gewissermaßen den gleichen ›Schauplatz‹. Innerhalb eines von einer roten Mauer begrenzten Bezirks erscheint Christus als Gärtner auf einem Weg, der mitten durch ein unbestelltes Beet führt. Im Hintergrund erkennt man den kubischen Grabbau. Hinter diesem abgegrenzten Bezirk ist mit Zypressen und Palmen südliche Vegetation vergegenwärtigt. Eine strahlende Sonne steht über der ganzen Szene, in der Maria Magdalena kniend ihre Hände in Richtung des Auferstandenen ausstreckt, der ihre Annäherung mit einer Handgeste abwehrt. Warum Caspar diese Szene so oft gemalt hat, ist durch kein Zeugnis überliefert. Es läßt sich jedoch vorstellen, daß mit dieser Szene der Prototyp eines jeden Christen gemeint ist, der sich im Sehnen nach Christus verzehrt. Ein Begreifen (dieses Wort hier in der ganzen Spanne seiner Doppeldeutigkeit gebraucht) des Auferstandenen ist ihm unmöglich, da er zwar durch die Auferstehung Christi erlöst, aber selber noch nicht verklärt ist.

132
Nördliche Sibylle 1920
Öl auf Leinwand; 128 x 73 cm
Bez. u. l.: KC
Bielefeld, Kunsthalle
Archiv: 2001
Literatur: Weiß Juni 1925

133
Südliche Sibylle 1920
Öl auf Leinwand; 128 x 73 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2003
Literatur: Weiß Juni 1925

Die beiden Sibyllen, die nördliche und die südliche, müssen zusammen gesehen werden. Sie bilden ein Gegensatzpaar in der Typisierung einer nördlichen – deutschen – und einer südlichen – mediterranen – »Sinnhaltung mit der Natur«, wie Weiß sich ausdrückt. In den beiden Bildern kommen sie als die unterschiedlichen Möglichkeiten des Menschen in seinem Verhältnis zur Natur, damit zur Schöpfung und zur Erkenntnis Gottes zum Ausdruck. Die Sibyllen sind die naturhaften Trägerinnen vorchristlicher Offenbarung. Sie entsprechen also in der heidnischen Völkerwelt dem, was die Propheten in Israel sind. Während die ›Nördliche Sibylle‹ mit ihrem nach innen gewendeten Blick melancholisch über einem Buch brütet und von einer dunklen, bewaldeten und gebirgigen Natur bedrängt wird, ist die ›Südliche Sibylle‹ – ähnlich einem Johannes auf Patmos – eine Sehende in einer üppigen südlichen Vegetation. Ihr wird die Gotteserkenntnis durch Anschauung zuteil, während die nördliche Sibylle eine »schwere und betrübnishafte, von nordischen Tribulationen erfaßte Sinnhaltung« (Weiß Juni 1925) besitzt, die durch intellektuelle Anstrengung in den Besitz der Erkenntnis zu gelangen trachtet.

Die Sibyllenthematik taucht bei Caspar erstmalig 1919 als Lithographie in den ›Münchner Blättern für Dichtung und Graphik‹ auf, die im Georg-Müller-Verlag erscheinen. Im selben Verlag kommt zwei Jahre später der zweite Gedichtband von Konrad Weiß unter dem Titel ›Die cumäische Sibylle‹ mit Lithographien von Karl Caspar heraus.

Die ›Nördliche Sibylle‹ wurde von Frau Hertha König erworben, die in ihrer Münchner Wohnung auch das Bild ›Saltimbanques‹ von Pablo Picasso hängen hatte. Wegen letzterem vor allem hatte sich Rilke die leerstehende Wohnung während seines Aufenthalts in München in den Jahren 1915 bis 1917 erbeten. Durch Rilke wurde Hertha König mit den Caspars bekannt.

134

134
Taufe 1920
Öl auf Leinwand; 80x60 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2005

Die hier gezeigte ›Taufe‹ ist die letzte Fassung des von Caspar seit 1910 oft gemalten Themas. ›Taufe‹ ist bei Caspar nicht zu verstehen als Illustration einer Episode im Leben Jesu, sondern entsprechend der altchristlichen Tradition als Höhepunkt des Weihnachtsfestkreises, nämlich als ›Epiphanie‹, das heißt Offenbarwerdung des Gottmenschen. Das am oberen Rand des Bildes sichtbare strahlende Dreieck verweist auf das Geheimnis der Trinität.
Auch die andere der beiden von der Ostkirche allein zugelassenen Formen für die Darstellung der Trinität, nämlich die alttestamentliche Szene des Besuches der drei Männer bei Abraham (Kat. Nr. 161), ist von Caspar zwischen 1911 und 1931 mehrmals gemalt worden.
Die westliche Form der Trinitätsdarstellung, die nicht auf biblische Szenen zurückführbar ist, hat Caspar nur in der frühen Auftragsarbeit in Heudorf gestaltet.

135

135
Paradies 1921
Öl auf Leinwand; 128x102 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2101

Caspars Bild zeigt unter dem Titel ›Paradies‹ die Einsetzung der Ehe durch Gott. Gottvater verbindet die nackten Stammeltern, die sich die Hand reichen, indem er ihre Arme zusammenhält.
Dieses thematisch, mit Ausnahme einer Lithographie, ganz vereinzelte Bild im Werk Caspars, gehört in die Reihe der Gottesdarstellungen zusammen mit ›Abrahams Verheißung‹ (Kat. Nr. 129) und dem ›Brennenden Dornbusch‹ (Kat. Nr. 127). Die Darstellung Gottes in menschlicher Gestalt bringt in unserem ›entmythologisierten‹ Zeitalter besondere Probleme mit sich, da die Ansicht vorherrscht, Gott als ›abstrakter Begriff‹ könne mit den Mitteln der ›realistischen‹ Malerei nicht passend dargestellt werden. Caspar war sich dieser Problematik durchaus bewußt (siehe auch Darstellungen der Auferstehung, von Visionen und Engeln in seinem Werk). Überall da, wo sich die bildliche Vergegenwärtigung von ›Unsagbarem‹ und ›Wunderbarem‹ vermeiden läßt, verzichtet Caspar auf die Darstellung. Er weiß sich aber gleichzeitig eins mit der Tradition, die immer Gottesdarstellungen in menschlicher Gestalt gekannt hat. Caspar vermeidet bewußt jegliche Sentimentalität, äußere Zeichen von Macht und genaue Präsentation. Allein durch die Art der Darstellung, die hier an den Patriarchen Noe erinnert, gewinnt die Gestalt Monumentalität und Größe.

136

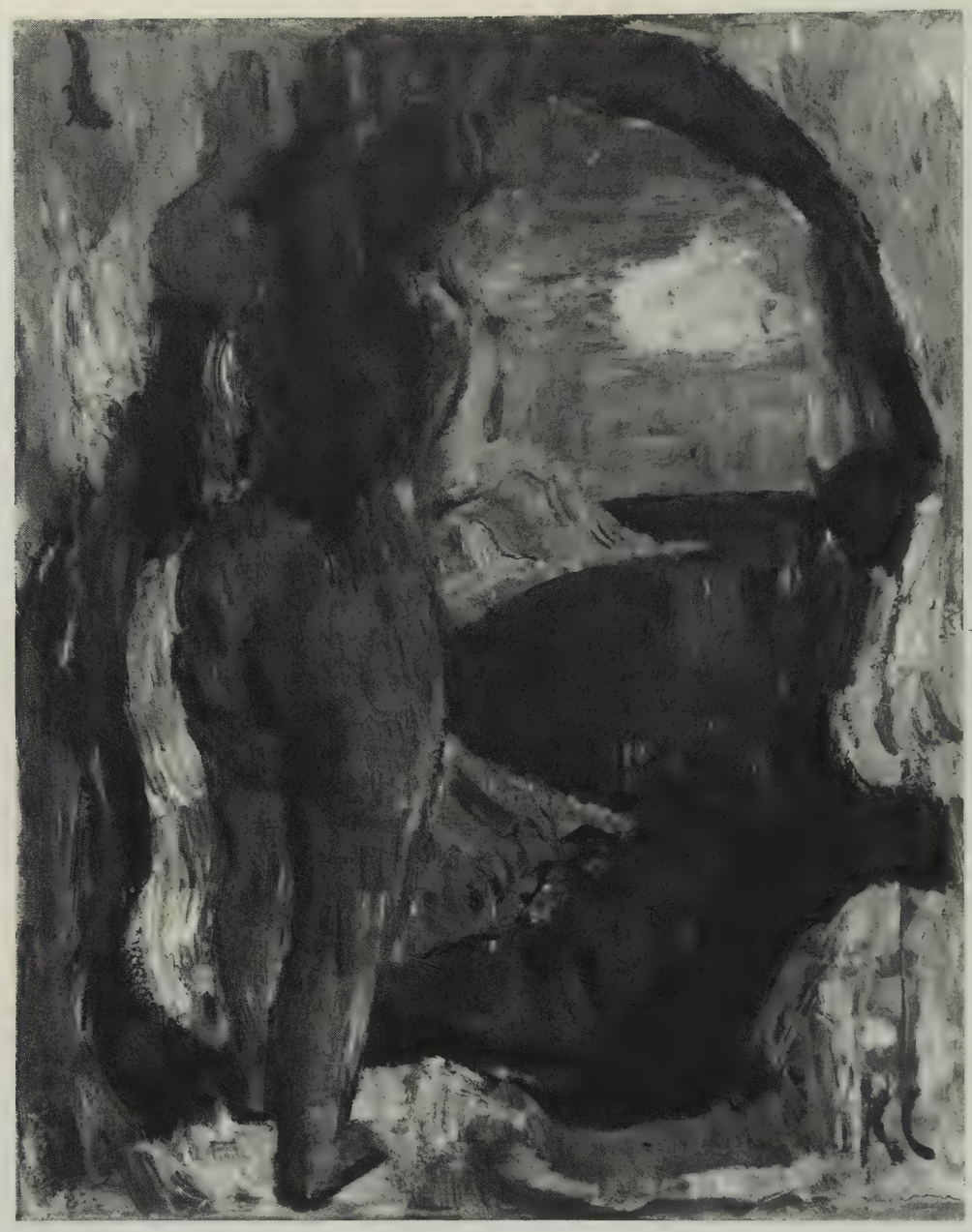
137
Drei Marien am Grabe 1921
Öl auf Leinwand; 95 x 113 cm
Unbezeichnet
Saulgau, Landratsamt
Archiv: 2110

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg ist die Motivgruppe ›Drei Marien‹, ›Drei Marien am Grabe‹ und ›Ostermorgen‹ eines der zentralen Themen von Caspars christlicher Malerei. In der ostkirchlichen Orthodoxie sind die ›Salbentragenden‹ neben der ›Hadesfahrt‹ die einzigen offiziellen Osterbilder. Sie stehen für die Darstellung der Auferstehung. In immer neuen Variationen hat Caspar dieses für ihn so eminent wichtige Thema gemalt. Das hier gezeigte Bild steht am Anfang dieser Entwicklung. Noch den Kompositionskriterien früherer Bilder verwandt, ist es ein Bild mit neuer, strahlender Farbigkeit, die den Triumph der Überwindung der irdischen Existenz versinnbildlicht.
In einem geöffneten Grabbau sitzt eine Engels-Gestalt, die Maria Magdalena im grünen Kleid gegenüber eine abweisende Geste macht (siehe ›Noli me tangere‹, Kat. Nr. 131). Zwei eng beeinander stehende Marien, die eine mit dem Salbgefäß in der Hand, die andere in dunkle Tracht gekleidet, rahmen die Szene auf der gegenüberliegenden Seite. Hinter einer roten Mauer, die den Grabbezirk gegen den Hintergrund begrenzt, erkennt man südliche Vegetation. Die Sonne als Symbol des Lichtes steht strahlend am Firmament.
Dieses Bild ähnelt vor allem in seiner malerischen Auffassung, aber auch in seiner bildlichen Komposition einem Werk Caspars, Abb. Drei Marien am Grabe 1919, das sich vor 1937 im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befunden hat und seit der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ verschollen ist.

136
Christus und Magdalena 1921
Öl auf Leinwand; 111 x 80 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland; Privatbesitz
Archiv: 2103

Unter den Bildern Caspars mit Darstellungen biblischer Frauen gilt sein besonderes Interesse und seine Sympathie der Maria Magdalena, als Ausdruck der menschlichen Erfahrungen mittels der ›Sinne‹.
Wie auf seinem Bild ›Christus und Johannes‹ (›Abendmahl‹-Johannesminne) (Kat. Nr. 126) im Evangelisten Johannes, so stellt Caspar in der Maria Magdalena auf seinem Bild ›Christus und Magdalena‹ (Fußsalbung – Magdalenenminne) den Menschen in seiner affektiven Hinwendung zu Gott dar. In beiden Bildern geht es um eine den ganzen Menschen ergreifende Hingabe an Christus, die in ihrer Intensität hinter keiner menschlichen Leidenschaft zurücksteht.

137



138

138
Magdalena in der Provence 1922
Öl auf Leinwand; 72x58 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland; Privatbesitz
Archiv: 2202

Man könnte sich die einzelnen Magdalenendarstellungen im Werk Caspars sehr gut als Zyklus vorstellen, beginnend mit der ›Fußsalbung‹ (Kat. Nr. 136), dann ›Maria und Martha‹ (Kat. Nr. 153) als Höhepunkte die ›Pietà‹ (Kat. Nrn. 111, 112, 120) und die beiden ästlichen Bilder ›Drei Marien am Grabe‹ (Kat. Nrn. 137, 149, 155) und ›Noli me tangere‹ (Kat. Nrn. 114, 131, 159, 166) und als Abschluß ›Magdalena in der Provence‹. Dieses Bild beruht auf einer, den evangelischen Bericht fortführenden Legende, nach der Magdalena mit ihrer Schwester Martha und dem Bruder Lazarus nach der Himmelfahrt Christi vor der Verfolgung durch die Ungläubigen nach Südfrankreich geflohen war. Magdalena habe sich dort eine einsame Höhle zur Wohnung erwählt und noch viele Jahre der Kontemplation hingegeben.

Caspars Bild zeigt das spätere Leben Magdalenas als Pendant zu Johannes auf Patmos. Dies ist bei Caspar insofern nicht überraschend, als er Magdalena bereits 1907 in der Pietà in Binsdorf (Kat. Nr. 112 b) und auf der mehrfigurigen Pietà-Darstellung (Kat. Nr. 120) nicht weniger bedeutungsvoll als den Evangelisten Johannes dargestellt hat.

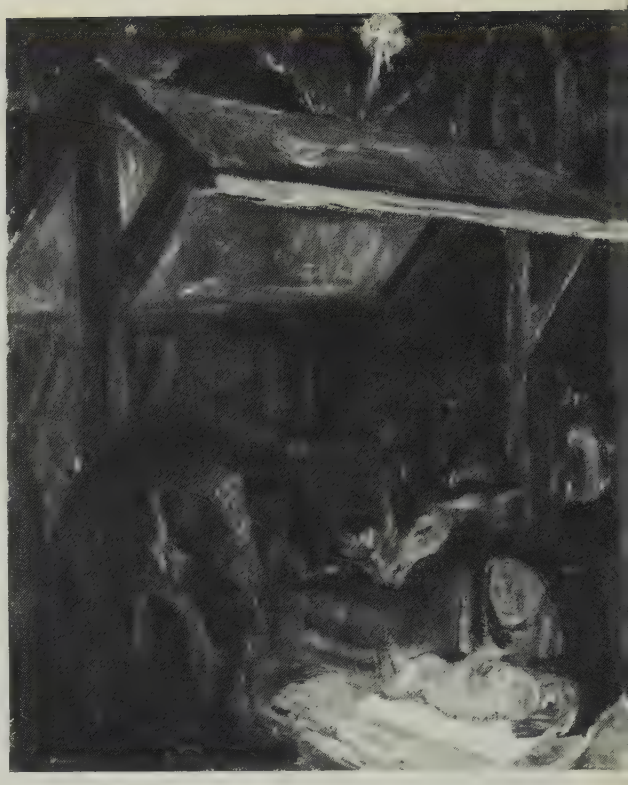
Schon bei Weiß hieß es als Erläuterung zu dem ›Pietà‹-Bild: »Man kann dieses Symbol der Urkirche auch inhaltlich noch weiter ausdeuten, die leidenschaftlich drängende Haltung der Magdalena als die unruhige, weltliche Sinnhaftigkeit, in Maria die entsagende Mütterlichkeit der Liebe, die die Idee überragt, die feste Haltung des Johannes sozusagen als die dogmatische Stütze der um Christus gruppierten Urkirche« (Weiß März 1912).

Diesem Zitat schließt sich der Satz an: »Man braucht diese inhaltliche Symbolik jedoch nicht, sie ist nur eine stoffliche Ausdeutung einer in sich notwendigen christlichen Kunstform.« Er zeigt, wieviel ikonographisches und theologisches Wissen von Weiß und sicher auch von Caspar beim Betrachter vorausgesetzt wurde, ohne daß dieses Wissen für die Erkenntnis der ›Form‹ der Bilder hinreicht.

139

139
Adam und Eva 1923
Öl auf Leinwand; 75 x 110 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2301
Literatur: Ernst 1963

Unter den sieben Bildern im Werk Caspars, deren Titel ›Paradies‹ oder ›Adam und Eva‹ lauten und die alle zwischen 1921 und 1926 entstanden sind, ist unser Bild eine Ausnahme. Zum einen läßt sich der Ort der Handlung – Hödingen über dem Bodensee – lokalisieren. In den Sommerferien verbrachten die Caspars häufiger die Ferien dort in der Nähe des Schriftkünstlers und Graphikers Paul Renner (1878-1956). Zum anderen ist die dargestellte Szene überaus menschlich. Zur Zeit des höchsten Sonnenstandes hat sich Adam – der hier sehr einem Vorzeitmenschen ähnelt – in den Schatten eines alten, weitverzweigten Baumes zurückgezogen. Auf einer Wiese im Hintergrund ist ein weißes Einhorn – Symbol der Unschuld – erkennbar. Auf der rechten Seite vor der Bodenseelandschaft erkennt man die nackte Eva, die auf den Betrachter im Versteck zukommt. Für den ›unschuldigen‹ Adam ist sie die ›Erscheinung‹ des Weiblichen am lichten Tag.



140

140
Christi Geburt –
Weihnachtsaltar II 1923
Öl auf Leinwand; drei Tafeln: 110x75, 110x91, 110x75 cm
Bez. auf Tafel 1 und 2 u. l.: KC, auf Tafel 3 u. r.: KC
Albstadt, Privatbesitz
Archiv: 2308
Literatur: Schade 1978

Dieses Triptychon ist die zweite Version eines Weihnachtsaltares von 1921. Beide zusammen sind mit dem Passionsaltar die einzigen von Caspar dezidiert als ›Altäre‹ bezeichneten Bilder.
Zum Verständnis ist wichtig, daß Caspar ein ausgesprochen liturgisch denkender und fühlender Künstler ist. Seine Bilder entstehen in den Jahreszeiten, in denen ihre Themen im Laufe des Kirchenjahres zur Sprache kommen. Caspar ist sicher über die Ziele und Vorstellungen der Liturgischen Bewegung unterrichtet, deren Beginn ungefähr mit dem Jahr 1909 angegeben werden kann. Vieles deutet darauf hin, daß sowohl hinsichtlich seiner Themen als auch ihrer Darstellung direkte Bezüge Caspars mit dieser Bewegung bestehen. Es fällt zum Beispiel auf, daß Caspar in der Zeit, in der er die ›Taufe Christi‹ malt, kein einziges Bild ›Weihnachten‹ entsteht. Auf der anderen Seite entstehen keine Taufbilder mehr, sobald Weihnachtsbilder von ihm gemalt werden.
Auf dem linken Flügel des Altares ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt (vgl. auch Kat. Nr. 157), auf dem rechten das Herannahen der drei Magier aus dem Morgenland, in der Mitteltafel der Stall mit Ochs und Esel. Hier kauert, ganz im Vordergrund, als ob er das Ereignis nicht begreifen würde, Joseph. Maria liegt, ihr Kind mit ihrem ganzen Körper nach hinten abschirmend, auf dem Boden. Das Kind, von dem ein Leuchten ausgeht, das die ganze Szene erhellt, liegt nackt auf weißem Leinen auf Stroh.
Obwohl die drei Bilder im Hintergrund die gleiche landschaftlichen Ortsangaben zitieren, sind die dargestellten Räume auf jeder Tafel verschieden.

141
Hubertus 1923
Öl auf Leinwand; 120x80 cm
Bez. u. l.: KC
Albstadt, Privatbesitz
Archiv: 2316

Den Heiligen Hubertus hat Caspar immer wieder dargestellt. Wie stets bei seinen thematischen Variationen geht es Caspar nicht um die abschließende und endgültige bildnerische Formulierung, sondern er umkreist sein Thema und findet im Laufe seines Lebens verschiedenartige Lösungen, von denen keine Ausschließlichkeitscharakter besitzt. Erst die Zusammenschau der verschiedenen bildnerischen Modelle führt die Spannweite der Möglichkeiten, die im jeweiligen Thema liegt, vor Augen.
Das hier gezeigte Hubertusbild steht am Beginn von Caspars Auseinandersetzung mit dem Thema. Außer der Darstellung der Gottesvision im Geweih des Hirschen, gilt Caspars Interesse hier erstmals dezidiert der ›Natur‹. Zu diesem leicht mißverständlichen

141

Begriff hat Weiß am 26. April 1929 folgendes geschrieben: »Die Kunst ist nicht Natur und das Wort Naturnachahmung, mit dem man früher vor der Kunst theoretisiert hat, liegt uns heute nicht. Aber die Kunst hat Zeiten oder gewissermaßen seelische Gezeiten, in denen sie sich mit Natur füllt; nicht mit der Natur als einem neutralen Allgemeinbegriff. Sondern aus einem in der Kunst verborgenen Grunde erwacht eine Wahlverwandtschaft, aus dem Bedürfnis seiner Erfüllung erhebt sich ein Gefühl für das Kreatürliche, die Grundstimmung einer Farbe wird mächtig, und wenn man eine also gesättigte Kunst später wieder prüft, weiß man nicht, was nun zuerst mächtiger war, der wesenhafte Trieb der Kunst zur Selbsterblickung in einer Farbe oder diese Wahlverwandtschaft, welche sich in einem Spiegelsinn der Natur gefunden hat. Solche Zusammenhänge der Farben haben gegenüber der leichten Beweglichkeit des Impressionismus besonders in unserer neuen Kunstbewegung nach Geltung und Erfüllung gerungen.«

142

142
Aktäon 1923
Öl auf Leinwand;
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2305

Die Sage von Aktäon, eine der populärsten in der Antike, erzählt die Geschichte des tüchtigen Jägers, der während der Jagd die jungfräuliche Göttin Artemis beim Bade überrascht. Die erzürnte Göttin verwandelt ihn daraufhin in einen Hirsch. Er wird nun von seinen eigenen Hunden gejagt und schließlich zerrissen, da sie ihn nicht mehr erkennen. Obwohl der antike Mythos im Werk Caspars sonst nicht interpretiert wird, steht das Bild ›Aktäon‹ nicht bezugslos im Werk, sondern hängt sehr wohl mit seinen übrigen, christliche Themen aufgreifenden Bildern zusammen. In dem Gemälde ›Aktäon‹ geht es, wie so oft bei Caspar, um die Beziehung zwischen zwei Figuren, die sich im Schauen und Erblicken gegenüberstehen. Aktäon, der sich gerade verwandelt umwendet, hat Artemis erblickt. Hier wird das von ihm Geschaute von Caspar auch für den Betrachter sichtbar gemacht. Es scheint, als ob der antike Mythos für Caspar die einsichtigere, naturhaft-stärkere, dafür aber vorchristliche Metapher für die Begegnung mit dem Numinosen ist (siehe auch den Beitrag von Friedhelm Kemp und Karl Neuwirth, S. 313).

143
Palmsonntag –
Einzug in Jerusalem 1923
Farbtafel 38

Öl auf Leinwand; 90 x 110 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2416
Literatur: Rudolf Kömstedt: »Ausstellung der ›Münchner Neuen Secession‹ Sommer 1923«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration,* 26. Jg., 1923

Über dieses Bild schreibt Rudolf Kömstedt 1923 in seiner Rezension der Ausstellung der ›Neuen Münchner Secession‹: »Christus unter den Hosiannarufen des Volkes in die Stadt seines Leidens einziehend. Die Gestalt, in dunkelblauem, von rotbraunen Lichtern umflossenen Gewand, steht ernst und überzeugend vor dem Gleichmaß einer roten Wand. Die Stadt erhebt sich als einer jener Gründe, die bei Caspar immer auf eine bewunderungswürdige Art nur in engster Beziehung zur Stimmung des ganzen existenzfähig ist. Die Bewegung des Zuges gedämpft durch den Gegenstrom des bunten Volkes – so entsteht die Würde und Gefaßtheit, von der die Idee des Bildes lebt: Der Christus, der jenseits des Jubels lauter Begrüßung das ›kreuzige ihn‹ hört, der Christus, dem auf dem glänzenden Gipfel seines irdischen Daseins nichts geblieben ist, als die wissende Gebärde des stillen Segnens. Höchste Wirksamkeit der Farbe und der Form konzentrieren sich in dieser Gestalt, die, je öfter gesehen, immer sprechender wird – für den nämlich, der Ohren hat, zu hören. Es gibt nachgerade zu denken, wenn wir immer wieder lesen, ›Karl Caspar bemüht sich um die religiöse Malerei‹. Man sollte vielleicht wissen, was religiöse Malerei ist, um sagen zu können, daß sie hier Wirklichkeit wurde, innerlich so stark, wie die Alten, getragen dennoch von einer wahrhaftigen im besten Sinne modernen Menschlichkeit. [...]«

143

144
Nachtgespräch
Christus und Nikodemus 1924
Öl auf Leinwand; 77 x 96 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2204
Literatur: Ernst 1963

1918 und 1924 hat sich Caspar mit dem Thema ›Nachtgespräch‹ beschäftigt. Immer sind zwei Personen dargestellt, von denen der eine spricht und gestikuliert und der andere zuhört. Bei der hier gezeigten zweiten Fassung ist die linke Figur im dunkelvioletten Gewand, die ganz konzentriert und ernst auf sein Gegenüber blickt und seine Hand zu einer überaus bedeutungsvollen Geste erhoben hat, Christus. Die rechte Figur, die den Kopf mit der Hand abstützt, ein gelbes Gewand trägt und mit geschlossenen Augen ganz dem Sprechenden zuhört, ist Nikodemus. Dieser Nikodemus aber ist zugleich ein Selbstbildnis Caspars.
Die Szene spielt sich in einem Innenraum ab. Außerhalb des geöffneten Fensters, in dessen nach außen geklappten Scheiben sich der Kopf des Nikodemus spiegelt, erkennt man einen großen Vollmond, der von vorüberziehenden Wolkenfetzen zum Teil verdeckt wird.
Hier wird ein geistliches Zwiegespräch im Schutze der Nacht dargestellt, bei dem Nikodemus nach Johannes in die Geheimnisse der geistigen Wiedergeburt eingewiesen wird.

144

145

145
Jakob und Rahel 1924 *Farbtafel 37*
Öl auf Leinwand; 45 x 59 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland; Privatbesitz
Archiv: 2408

Das Bild schildert Jakobs erste Begegnung mit Rahel nach seiner Flucht aus Palästina und bei seiner Ankunft in Mesopotamien. Es ist die Studie zu einem größeren Gemälde dieser alttestamentarischen Geschichte. Über das 1924 im Münchner Glaspalast im Rahmen der Neuen Secession ausgestellte größere Gemälde schrieb ein Kritiker der ›München-Augsburger Abendzeitung‹ in seiner Ausstellungsrezension am 11. Juli 1924: »Karl Caspar arbeitet an dem Problem seiner Kunst, das religiöse Bild von der Konvention des historisierenden 19. Jahrhunderts zu befreien und ihm eine unmittelbare Form zu geben mit sicherem künstlerischen Takte und zunehmender Kräftigung des Ausdrucks. Seine Bilder sind ›fromm‹ und ›andächtig‹, weil sie malerisch sind, weil in den Farben, in ihrer naturhaften Stofflichkeit, in ihrer feuchten Lebendigkeit, in ihrem Licht eine Empfindung liegt und wirksam ausstrahlt, die einen tiefen Ursprung haben. [...] Jakob und Rahel ist eine Landschaft, in der die Menschen aus dem selben Stoff geschaffen sind wie die Bäume und Berge, und umgekehrt sind die Landschaften des Malers fromm, weil sie aus den selben Farben gewachsen sind, wie die religiösen Bilder. Dabei ist Caspar, weil seine Farben triebhaft, vital, leuchtend sind, durchaus unromantisch; das Romantische war immer subjektiv, individuell, die Malerei Caspars aber ist objektiv, weil sie naturhaft und somit auch unintellektualistisch ist. Über das 19. Jahrhundert hinaus findet Caspar den Anschluß an die alte religiöse Kunst, und darin sehen wir die schöpferische Bedeutung seiner und der neuen Malerei überhaupt. [...]«

146
Johannes auf Patmos 1924
Öl auf Leinwand; 80 x 110 cm
Bez. u. r.: KC
Inning, J. Berott-Roßkopf
Archiv: 2414
Literatur: Schade 1980

Bei dieser Darstellung des Johannes auf Patmos sind zwei Dinge bemerkenswert. Zum einen der Kampf der Schlange mit dem Adler, links im Vordergrund, zum anderen die im Gegensatz zu früheren, aber auch späteren ›Johannes-auf-Patmos‹-Bildern ganz unterschiedliche, unruhige, bedrohliche Art der Darstellung.
Der Adler, der bei Caspar immer als begleitendes Attribut aufgefaßt werden muß, und die ihn angreifende Schlange entsprechen keiner belegbaren biblischen Darstellung. Der Adler, von dem in der Offenbarung des Johannes in der Übersetzung von Allioli die Rede ist, fliegt hoch am Himmel und verkündet drei Plagen, die das Grauen auf die Erde bringen. Bei Caspar beschützt der Adler den visionären Johannes, indem er sich flügelschlagend zwischen ihn und die angreifende Schlange drängt. Ob die Schlange als Symbol der Erde oder der ›menschlichen Erkenntnis‹ verstanden werden muß, oder ob Zusammenhänge zu Johannesdarstellungen bestehen, bei denen eine Schlange aus einem Kelch hervorkommt, um zu versinnbildlichen, daß der Inhalt vergiftet ist, bleibt ungewiß. Ebenso fraglich ist die Bedeutung des Gebildes hinter Johannes, das Schade als »den gespaltenen Baum« bezeichnet, das aber eher eine Windhose oder eine vergleichbare Naturgewalt darstellen soll.

146 neben ihm Christus, hinter diesem ein Soldat mit Lanze, ganz links die Magd, die Petrus zur ersten Verleugnung veranlaßte. Auf der Terrasse vor dem Palast, mit dem Gesicht dem Betrachter zugewandt, sieht man die Magd der zweiten Verleugnung. Als Rükkenfigur lehnt ein Soldat an einer Mauerbrüstung, auf der im Vordergrund dem Betrachter entgegen der Hahn mit seinen Flügeln schlägt und kräht. Abgewendet und gebeugt steht Petrus an der Brüstung der Terrasse.
Das Bild gewinnt seine außergewöhnliche Spannung aus dem sinnträchtigen Einsatz der Perspektive. Mit malerischen Mitteln wird im Bild die Balance zwischen den großen Vordergrundfiguren und dem das ganze Bild aus dem Hintergrund heraus beherrschenden Blick Christi gehalten.
In der ›Kleinen Schöpfung‹ (München 1926) ist eine Zeichnung mit gleichem Motiv (vgl. Abb.) einigen Strophen zugeordnet. In ihnen wird durch den täglichen Hahnenschrei die Erinnerung an die Verleugnung Petri fortwährend wachgehalten als ein zugleich mahnendes aber auch tröstendes Beispiel (vgl. Beitrag von Karl Neuwirth in: Kat. Ausst. Langenargen 1979).

147
Hahnenschrei 1925
Öl auf Leinwand; 96x80 cm
Bez. u. l.: KC
Brannenburg, Privatbesitz
Archiv: 2501

Im Hintergrund dieses Nachtbildes erkennt man den Palast des Hohen Priesters. Durch das offene Palasttor fällt der Blick in eine hell erleuchtete Halle, in der rechts, an seiner Kopfbedeckung erkennbar, Kaiphas steht,

147

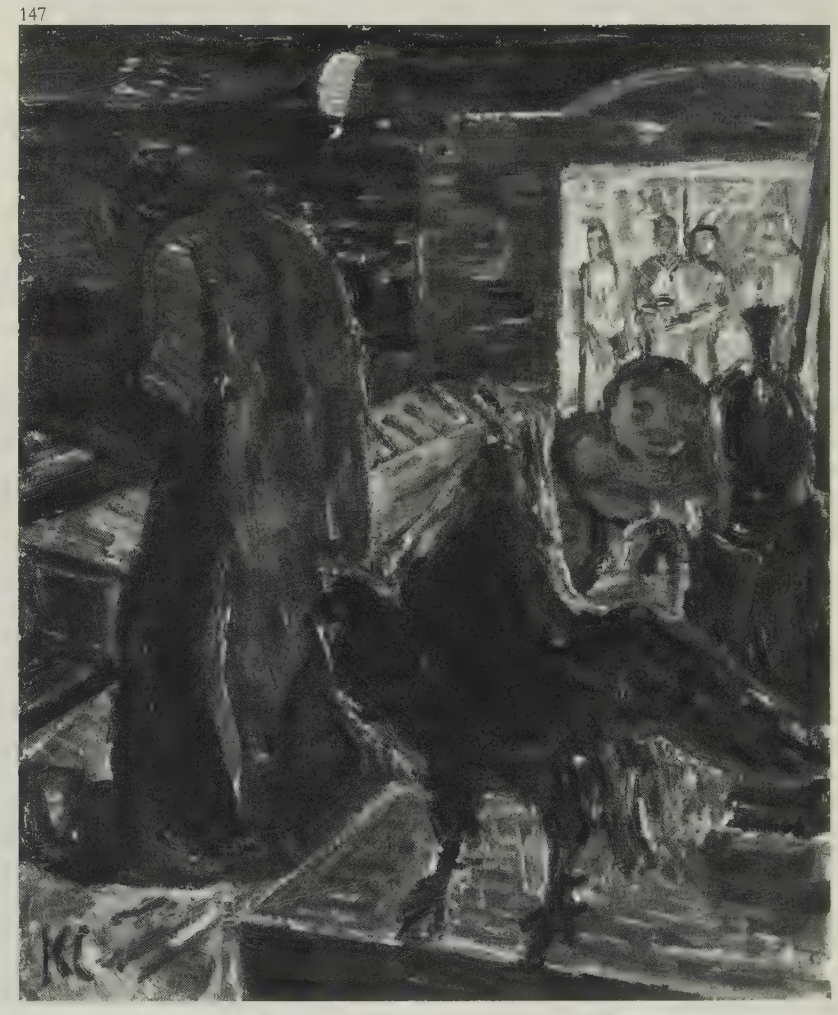


Abb. 1 Karl Caspar: ›Verleugnung Petri‹, Lithographie aus Konrad Weiß ›Kleine Schöpfung‹

148

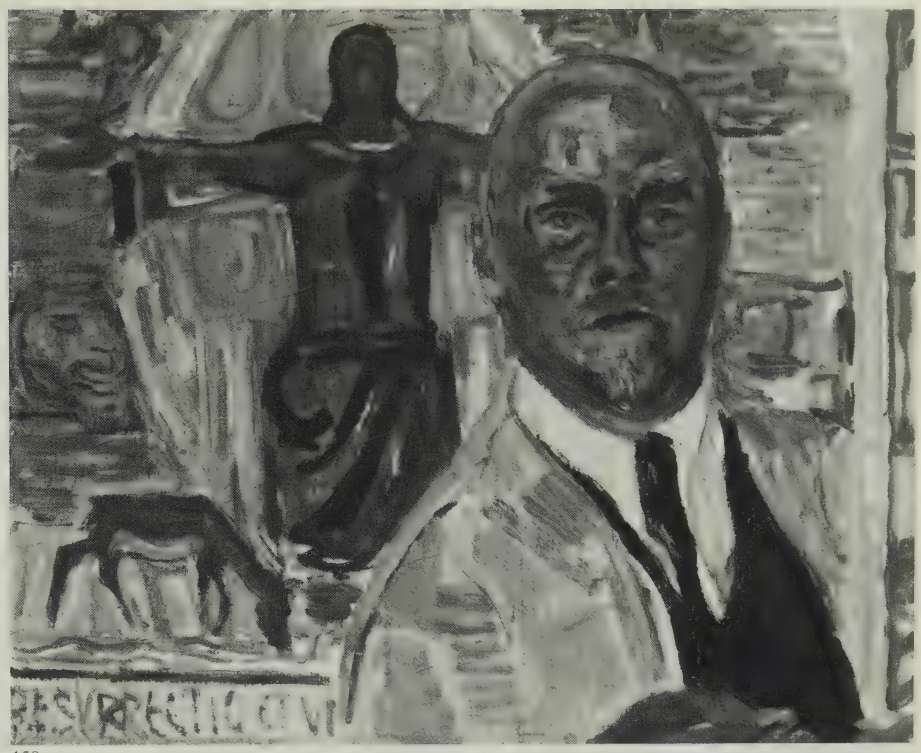
148
Auferstehung 1926
Öl auf Leinwand; 97x80 cm
Bez. u. r.: KC
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Archiv: 2601

Caspars erstes Einzelbild einer ›Auferstehung‹ ist zugleich sein ungewöhnlichstes. Aus einer gemauerten Öffnung im Boden, die an eine den Vorder- vom Hintergrund trennende Mauer stößt, tritt eine Gestalt. Mit erhobenen und ausgebreiteten Armen stürmt sie dynamisch, frontal auf den Betrachter zu. Bekleidet ist sie mit einem von der Schulter fallenden Tuch auf seiner linken Seite, das auf seinen rechten Oberschenkel übergeschlagen ist.
Die alten Kopfweiden im Hintergrund beginnen bereits mit dem Frühjahrstrieb, links und rechts der Erdöffnung wachsen Osterglocken. Somit ist die Zeit der Handlung im Frühling deutlich festgelegt.
Der Auferstehende ist zweifellos als menschliches Wesen zu begreifen. Die farbliche Behandlung seiner äußeren Körperlichkeit deutet jedoch auch noch auf etwas vollkommen anderes. Hier wird mit einer christlichen Metapher die Auferstehung der ›Natur‹, das heißt der Schöpfung ganz allgemein, gefeiert. Das Mysterium der leiblichen Auferstehung von den Toten veranschaulicht das Wiedererwachen der Natur und macht dieses begreifbar.

149

149
Ostermorgen 1926 *Farbtafel 39*
Öl auf Leinwand; 91 x 110 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2404

Dieses Bild des ›Ostermorgens‹ von Caspar unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von dem Bild ›Drei Marien am Grabe‹ (Kat. Nr. 137). Besonders auffällig ist, daß das Geschehen des Ostermorgens hier nicht in eine südliche Landschaft transponiert ist, sondern sich auf einer Erhebung über der Donau vor Ulm abspielt. Im Hintergrund erkennt man deutlich den Turm des gotischen Münsters, aber auch eine Stahlträgerbrücke über den Fluß. Eine solche moderne technische Einzelheit ist im Gesamtwerk Caspars völlig singulär.
Wie es zu dieser Lokalisierung gekommen ist, konnte noch nicht geklärt werden. Zwei Möglichkeiten sind denkbar. Die Caspars waren mit Julius Baum, dem bedeutenden schwäbischen Kunsthistoriker, seit langem bekannt. Ihnen hatte er seine Abhandlung ›Gotische Bildwerke Schwabens‹ (Augsburg 1921) gewidmet, nachdem er schon 1919 einen längeren Aufsatz über Karl Caspar und Maria Caspar-Filser publiziert hatte. Julius Baum baute in jenen Jahren das Ulmer Museum zu einer Stätte der Begegnung alter mit neuer Kunst aus. Vielleicht entstand das Bild nach einem Besuch in seinem Museum. Eine andere Verbindung mit Ulm ergibt sich dadurch, daß Caspar in den Jahren um oder nach 1921 in der Schloßkirche von Reutti in der Nähe von Ulm eine Pietà als Gedenktafel für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges der Gemeinden Reutti und Jedelhausen gemalt hat.
Eine weitere Besonderheit des Bildes ist, daß die drei Frauen hier als Trauernde dargestellt sind. Alle drei tragen schwarze Gewänder, die zur Farbigkeit des übrigen Bildes in einem eigenartigen Kontrast stehen. Ungewöhnlich ist das Bild durch die Tektonik und die Wahl des Bildausschnittes. Die souverän mit breitem Pinsel hingestrichenen Farben markieren im Werk eine Änderung der Malweise.



150

150
Selbstbildnis mit Entwurf zum Bamberger Dom 1927
Farbtafel 41
Öl auf Leinwand; 60 x 72 cm
Unbezeichnet
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2701

Karl Caspar malt sich hier selbstbewußt als Schöpfer des Entwurfes zur Ausmalung des Georgenchores im Bamberger Dom. Frontal blickt er den Betrachter an. Sehr nah steht er vor einer Leinwand, die am äußersten rechten Bildrand mit ihrer Seitenansicht angegeben ist. Im Hintergrund ist der definitive Entwurf für das Bamberger Fresko zu erkennen. Die Christusfigur auf dem Entwurf blickt dem Künstler gleichsam über die Schultern. Sonstige Raumangaben sind aus dem Bild nicht zu entnehmen. Auffällig jedoch ist am linken unteren Bildrand das Spruchband. Von der für die Gesamtapsis vorgesehenen Inschrift: »Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me, vivet in aeternum« ist gerade das für Caspar entscheidende Stichwort »resurrectio« (Auferstehung) zu lesen. An dieser Stelle im Selbstbildnis wird es zur Parole seines Lebens und Werkes.

151

Das Bild, 1928 in Zusammenhang mit Caspars Ausmalung des Georgenchores im Bamberger Dom entstanden, ist die farbliche Umsetzung der Steinplastik des ›Lachengels‹ (Engel, der dem Hl. Dionysius die Märtyrerkrone reicht) im linken Seitenschiff des Georgenchores in die Flächigkeit des Gemäldes (vgl. Abb. 1). Dabei kam es Caspar offensichtlich nicht auf die Darstellung des ›Bamberger Zusammenhanges‹ an. Sein Engel schwebt oder steht – das Standmotiv ist durch den gewählten Bildausschnitt ungeklärt – vor einem blauen Himmel in einer Frühlingslandschaft.

Vor der ersten öffentlichen Präsentation des Bildes während einer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln im April 1929 gab es mit dem Schirmherrn der Ausstellung, Dr. h. c. Konrad Adenauer, eine heftige Kontroverse. Adenauer verlangte die Entfernung dieses von ihm als ›blasphemisch‹ empfundenen Bildes und drohte mit der Streichung sämtlicher Zuschüsse für die Ausstellung. Karl Hofer, der damalige Präsident des Künstlerbundes, widersetzte sich dem und erklärte, daß er gegebenenfalls die Ausstellung auch ohne die Geldmittel der Stadt durchführen werde, da er auf dieses Bild des »einzigen treuen Sohnes der Kirche« in der gesamten Ausstellung unter keinen Umständen verzichten werde. Die Ausstellung fand mit dem Bild statt und die Zuschüsse wurden gewährt.

151
Lachender Engel 1928
Öl auf Leinwand; 95 x 60 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2801
Literatur: Ernst 1963 Curt Hohoff, »Adenauer und der blasphenische Engel«, in: *Die Welt* vom 22. 4. 1974.

Eine geflügelte Gestalt – von Gesicht, Frisur und Kleidung nicht eindeutig als männlich oder weiblich bestimmt – hält in ihrer rechten Hand einen blühenden Zweig. Ein eigenartiges Lächeln, ein undefinierbarer Blick erregen im Betrachter Verwunderung.

Abb. 1 Lachender Engel. Bamberger Dom

152

152
Weißer Sonntag 1928
Öl auf Leinwand; 67x97 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2802
Literatur: Ernst 1963

Der Weiße Sonntag ist die Oktav des Ostersonntags. Früher trugen die während des Osterfestes Getauften bis zu diesem Sonntag ihr weißes Gewand. Später findet, wie auch heute noch, an diesem Sonntag die Erstkommunion statt.
Felizitas Caspar wird auf diesem Bild als Erstkommunionkind dargestellt. Sie steht in Baldern, dem Sommerferienort der Caspars, wo ihr Onkel Geistlicher ist, auf der Auffahrt zum Schloß. Dort befindet sich die Kirche. In ihrer linken Hand trägt sie eine Kerze, eine Erinnerung an die große Osterkerze in der Kirche, die die Auferstehung symbolisiert, in der rechten ein Gebetbuch. Im Hintergrund ist noch ein Zug von Kindern ebenfalls in weißen Kleidern zu sehen. Hinter den Kindern gehen zwei Benediktinerinnen, die an ihren auffälligen Schleiern erkennbar sind. Wieder ist eine Vorfrühlingslandschaft – eine österliche Landschaft – dargestellt.
Dieses Bild ist das erste Ölbild von seiner Tochter. Es ist sehr bemerkenswert, daß bei Caspar auch Familienangehörige fast ausschließlich im Rahmen eines kirchlichen Festes, so wie hier, wiedergegeben oder als Modelle für biblische Szenen eingesetzt werden. Autonome Bildnisse sind selten.

153

153
Maria und Martha 1929
Öl auf Leinwand; 125 x 100 cm
Bez. u. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 2903

Martha ist die Schwester der Maria Magdalena (Kat. Nr. 138) und des Lazarus (Kat. Nr. 154). Martha nahm Jesus in ihr Haus auf und suchte nach besten Kräften, für ihn zu sorgen. Diese Tätigkeit hinderte sie aber im Gegensatz zu Maria, durch Begegnung und Wort des Herrn die entscheidende Gabe Gottes zu empfangen. Caspar, der das Thema nur einmal gemalt hat, zeigt Maria Magdalena als die zentrale Figur des Bildes. Ihre Hinwendung zu Christus ist nicht nur eine geistige, sondern auch eine ganz und gar menschliche. Das Bild gibt somit eine weibliche Variante der Johannesminne.
Bereits in einem Brief vom 14. Mai 1905 schrieb Karl Caspar seinem Bruder Max: »Noch etwas sehr humoristisches betreff des Heudorfer Auftrages. Also auf je eine Seite kommen männliche und weibliche Heilige. Natürlich dachte ich die weiblichen Heiligen auf der Frauenseite (Evangelienseite). Doch war Pfarrer Drexler außer sich, als er entdeckte, daß ja dann die Frauen rechts vom Gottvater und Sohn wären, was unmöglich sein könne. Mit Mühe beruhigte ich ihn. Ist das nicht lustig? Es hängt eben mit der Stellung des Geistlichen zur Frau zusammen. Das ist auch ein Kapitel in dem ich schon manch unerquickliche Beobachtung gemacht habe. Viele Geistliche glauben leichter über das Weibliche wegzukommen, wenn sie einfach die Frau tiefer stellen. Ich glaube dies liegt schon in der ganzen Erziehungsmethode. Und doch ist die Frau die beste Stütze für die Kirche.« Diesen Aspekt bringt Caspar mit einem solchen Bild in die Diskussion, indem er mit dem Johannesvergleich Partei für die Frau ergreift.

154

154
Auferweckung des Lazarus 1930
Öl auf Leinwand; 130 x 103 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 3001

Lazarus, der Bruder der Martha und der Maria Magdalena, war bereits vier Tage im Grabe gelegen, ehe ihn Christus auferweckte. Das letzte Wunder Jesu hat Caspar nur einmal gestaltet. In dem Bild wird der Moment der Rückkehr in das Leben dargestellt. Nur mit einer Geste erreicht Jesus, daß der Tote seine Augen wieder aufschlägt und seinem Erwecker in die Augen blickt.
Dieses auf großen Formen angelegte Bild besitzt als Abgrenzung gegen den Hintergrund eine menschliche Kulisse, die aus vielen kleinen Details zusammengesetzt ist. Links und rechts neben der mächtigen Figur Jesu sieht man mehrere Menschen. Der eine, seinen Kopf stützend, erblickt ebenfalls das Wunder. Ein anderer hält sich wegen des Verwesungsgeruches, der aus dem offenen Grab kommt, ein weißes Taschentuch vor das Gesicht. Wuchtig ist das kubische Grab dargestellt, das eine Art Rahmen hinter der in Leinen eingewickelten Figur des Lazarus bildet.

155

155
Ostermorgen 1930
Öl auf Leinwand; 102 x 125 cm
Bez. u. l.: KC
Bochum, Museum – Kunstsammlung
Archiv: 3002

Um 1930 ändert sich Caspars Art der Komposition. Waren die Bilder der zwanziger Jahre anfänglich geprägt durch das Einbringen eines neuen Verständnisses von ›Natur‹ und Landschaft, das bei Konrad Weiß auch ›Romantik‹ genannt wird, so zeigen die Bilder später eine relative Kleinteiligkeit, deren Wirkung vom Gesamteindruck her bedacht war. Dies brachte jedoch teilweise einen Verlust an Monumentalität mit sich. Nun werden um die Wende des Jahrzehnts die agierenden Figuren wieder ganz in den Vordergrund gerückt, so daß sie mit ihrer Körperlichkeit das gesamte Bild ausfüllen. Oft sogar werden sie drastisch beschnitten, um wie auf allen Bildern Caspars nicht den Eindruck einer Illusionskunst zu erwecken. Die Ausschnitte wollen ferner die Darstellung auf den Teil der Szene verengen, der für das Ereignis am sprechendsten ist, um gewissermaßen schlaglichtartig das Wichtige zu unterstreichen. Zum dritten wird so der Eindruck der Monumentalität gesteigert, da die Figuren nicht mehr in den vom Rahmen begrenzten Bildausschnitt passen. In diesem Zusammenhang müssen die Bilder ›Maria und Martha‹ (Kat. Nr. 153), ›Auferweckung des Lazarus‹ (Kat. Nr. 154), ›Ostermorgen‹ (Kat. Nr. 149), ›Auferwekkung des Jairus Töchterlein‹ (Kat. Nr. 158), ›Noli me tangere‹ (Kat. Nr. 159) und ›Weib warum weinst du?‹ (Kat. Nr. 160) gesehen werden.

Auch wurde die Palette reduziert. Seit ungefähr 1926 taucht in verstärktem Maß die Farbe Caput mortuum, eine Art kühles Lila, auf. Sie wird zu einer Art Erkennungsfarbe für Caspars Bilder der folgenden Jahre.

Zur Thematik siehe das frühere ›Ostermorgen‹-Bild (Kat. Nr. 149).

156

156
Selbstbildnis an der Staffelei 1930
Öl auf Leinwand; 120x80 cm
Bez. u. l.: KC
Friedrichshafen, Städt. Bodensee-Museum
Archiv: 3012
Literatur: Ernst 1963

Reine Selbstbildnisse sind im Werk Caspars nicht häufig. Der unverwechselbare Caspar-Kopf erscheint demgegenüber in biblischen Bilderszenen öfters als Hinweis auf die andauernde Aktualität der christlichen Botschaft und auf die Betroffenheit des Malers durch sie. Im Selbstbildnis mit Staffelei zeigt sich Karl Caspar jedoch einmal auffällig selbstbewußt als Künstler. In einem Korbstuhl sitzend malt er sich, wie er sich malt, nachdenklich, reflektierend, eine starke Erscheinung. Remigius Netzer schildert seinen Lehrer so: »Ich möchte auf das Gegensätzliche von Caspars sinnlichen Empfindungen und philosophischer Nachdenklichkeit hinweisen. Caspar war von einer großen Bejahung im Wesen, heiter, entgegenkommend, optimistisch, was zu seiner vollen Erscheinung paßte. (...) Den sinnierenden, im Optimismus auf einmal verstummenden Caspar (...) habe ich oft erlebt und es immer als typisches Zeichen empfunden, (...) daß die Trauer über das Leben ihn wandeln konnte, plötzlich von einem lehrenden Erzähler in einen stillen.« (Remigius Netzer. Erinnerungen an Karl Caspar. in: Zur Debatte. 4. Jahrg. 1974)
Neben der Darstellung seiner selbst im Atelier ist weiter hinten seine Frau Maria Caspar-Filser ebenfalls an einem Bild malend gezeigt. Sie gehört so selbstverständlich zu Caspars Welt, wie der Passionsaltar, der in seinem Atelier an der Wand hängt. Allen sein Leben bestimmenden Momenten wird mit diesem Bild gehuldigt. Zuerst der Malerei, dann der Liebe zu seiner Frau und schließlich seinem Glauben.

157
Hirten – Verkündigung 1930
Öl auf Leinwand; 90x110 cm
Bez. u. l.: KC
München, Privatbesitz
Archiv: 3006
Literatur: Alois Elsen: Botschaft der Hirten, in: Hochland, 41 Jg. 1948

In einer gebirgigen Landschaft, die an das Inntal bei Brannenburg erinnert, sitzen drei Hirten an einem Lagerfeuer, zwei weitere spielen an Bäume gelehnt Musikinstrumente und zwei stehen auf der Weide bei den Schafherden. Der mit dem Rücken zum Betrachter am Feuer sitzende hat in der Ferne einen strahlenden Stern erblickt und zeigt mit seiner Rechten auf ihn. Außer dem schwarzen Hund, der ebenfalls in diese Richtung blickt, nimmt sonst niemand das Ereignis wahr.
Neben dem Maler christlich-thematischer Bilder tritt hier wieder der Landschafter Caspar in den Vordergrund. Das Bild enthält darüber hinaus einen Lobpreis auf die Freundschaft, indem der eine durch den Hinweis des anderen auf den Stern am Himmel der Verkündigung teilhaftig wird.

157

158

158
Auferweckung des Jairus
Töchterlein 1930
Öl auf Leinwand; 91 x 111 cm
Bez. o. l.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 3008

Dieses im Werk Caspars vereinzelt stehende Bild, dessen Thema bei Münchner Künstlern wie Albert von Keller (Kat. Nr. 36) und Gabriel von Max (Kat. Nr. 34) sehr beliebt war, muß im Zusammenhang mit seiner ›Auferweckung des Lazarus‹ (Kat. Nr. 154) gesehen werden. Dort erweckt Christus den Lazarus mit einer Geste von den Toten auf. Bei dem hier gezeigten Bild geschieht das gleiche, nur ist die Handlung eine viel persönlichere, innerlichere. Durch Berührung und Anblick geschieht hier das Wunderbare. Gilt die Auferweckung bei Lazarus einem Mann, so wird sie hier einer Frau, besser einem jungen Mädchen, zuteil.

159

159
Noli me tangere 1931
Öl auf Leinwand; 104 x 130 cm
Bez. u. l.: KC
Münster, Privatbesitz
Archiv: 3104

160
Weib warum weinst du?
1931
Öl auf Leinwand; 92 x 111 cm
Bez. u. l.: KC
Friedrichshafen,
Städt. Bodensee-Museum
Archiv: 3106

160

Diese im selben Jahr entstandenen Bilder müssen zusammen gesehen werden, da sie gleichsam nur durch eine Körperdrehung der Maria voneinander unterschieden sind. Nur Johannes berichtet im Neuen Testament von Maria, die außerhalb des Grabes stand und weinte. Als sie in das Grab hineinsah, erblickte sie zwei Engel, die zu ihr sprachen: »Weib! was weinest du? Sie sprach zu ihnen, weil sie meinen Herrn weggenommen haben, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben. Als sie dies sagte, wandte sie sich um, und sah Jesum stehen, wußte aber nicht, daß es Jesus sei. Jesus sprach zu ihr: Weib! was weinest du? Wen suchst du? Da meinte sie, es wäre der Gärtner, und sprach zu ihm: Herr, wenn du ihn weggetragen hast, so sage mir, wo du ihn hingelegt hast, damit ich ihn holen kann. Jesus sprach zu ihr: Maria! Da wandte sie sich, und sprach zu ihm: Rabboni (das heißt Meister). Jesus sprach zu ihr: Rühre mich nicht an! denn ich bin noch nicht hinaufgefahren zu meinem Vater; geh aber hin zu meinen Brüdern, und sage ihnen: Ich fahre hinauf zu meinem Vater, und zu eurem Vater, zu meinem Gott, und zu eurem Gott.«

161

161
Abraham und die drei Männer 1931
Öl auf Leinwand; 80 x 100 cm
Bez. u. r.: KC
München, Bayerische Staatsgemäldesammlung
Archiv: 3107

Wie bereits beim Bild ›Taufe‹ (Kat. Nr. 134) hingewiesen, handelt es sich hier um die einzige aus dem Alten Testament ableitbare Darstellung der Trinität.
Bei Caspar ist diese alttestamentarische Szene vollständig auf die christliche Glaubenswahrheit hin gedeutet. So ist die mittlere Gestalt den übrigen Christusfiguren bei Caspar sehr verwandt. Außerdem werden nicht, wie es in der Bibel heißt, Brot, Butter, Milch und ein Kalb gegessen, sondern Fisch und Wein als symbolische Darstellung der Eucharistie.

162

162
Ein Bäumchen wird gepflanzt 1932
Öl auf Leinwand; 100x80 cm
Unbezeichnet
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
Archiv: 3201
Literatur: Ernst 1963

Das Martin Luther zugeschriebene Zitat: »Und wäre die Welt voll mit tausend Teufel und würde morgen untergehen, ich würde noch heute mein Apfelbäumchen pflanzen« liefert den Hintergrund für das Verständnis dieses Selbstbildnisses als Gärtner. Ein Jahr vor der ›Machtübernahme‹ durch die Nationalsozialisten gibt Caspar mit diesem Bild, das ihn in einer demonstrativen Pose zeigt, eine selbstbewußte Darstellung seiner Einschätzung der Lage. Das Selbstbildnis ist aber auch eine Huldigung an die großen Vorbilder und Kollegen, in deren Tradition er sich selbst sieht: Van Gogh, Corinth und Munch. Zugleich bedeutet es eine Kampfansage an die kommenden Machthaber und deren Kunstgeschmack.
Nach der ersten Ausstellung des Bildes im Rahmen der Neuen Secession in München 1932 erhält Caspar anonyme Postkarten mit Schmähungen. Auch die Kritik nennt es eine »Dreistigkeit, so etwas dem Publikum als ›Kunst‹ vorzusetzen, und der Mensch, der noch nicht restlos vernebelt ist, kann sich bei dem Gedanken, daß dieser Mann zum Lehrmeister ausersehen wurde, nur an den Kopf greifen« (›München-Augsburger Abendzeitung‹, 6. Juni 1932). Ein Jahr später, am 16. April 1933, schickt man Caspar erneut eine anonyme Postkarte mit folgendem Text: »Es wird ein Bäumchen *verpflanzt*. Ich habe wohl in Ihrem Sinne gehandelt, wenn ich in Ihrem Namen 10 hiesigen Speditionsfirmen Auftrag erteilt habe, Ihren Atelierumzug (Akademie der bildenden Künste) am 2. Mai zu bewerkstelligen.« Diese letzte Karte markiert den Beginn der politisch sanktionierten Bestrebungen, Caspar von seinem Amt als Akademieprofessor zu vertreiben, die 1937 mit seiner Anprangerung in der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ dann zum Erfolg führen.

163
David singt und tanzt vor Saul
1932 *Farbtafel 42*
Öl auf Leinwand; 100x115 cm
Unbezeichnet
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 3212
Literatur: Schade 1974

Dieses alttestamentarische Thema des vor dem vom bösen Geist geplagten König Saul singenden und tanzenden David ist von Caspar nur zweimal kurz vor und kurz nach der Herrschaft der Nationalsozialisten gestaltet worden. Schade interpretiert David als den ewig gleichen Menschen, der ins Offene strebt und nicht als Held einer vergangenen Geschichte. »Dieser David von Caspar tanzt aus einem verstellten Raum in die Fläche und aus einer geschichtlichen Erzählung in die reine Gegenwart« (Schade 1974).

163

164
Gang nach Emmaus 1938
Öl auf Leinwand; 66x96 cm
Bez. u. r.: KC
Rosenheim, Annemarie Stern
Archiv: 3802
Literatur: Ernst 1963

Nach der Erscheinung Jesu vor Maria Magdalena zeigt Caspar hier die Erscheinung des Auferstandenen vor zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus. Jesus, die mittlere der als halbe Rückenfiguren gemalten drei Gestalten, weist mit der Hand in die Ferne auf einen Kirchturm.

Bei Lukas ist zu lesen, daß Christus den Jüngern eröffnet, wie die ganze Heilige Schrift auf ihn hin bezogen ist. Wieder spielt das Schauen auf dem Bild Caspars eine große Rolle, beide Jünger blicken auf Jesus, den sie nach dem biblischen Bericht noch nicht erkennen. Nachdem sie in Emmaus angekommen sind und Jesus erkannt haben, fassen sie die Wirkung der Worte Jesu so zusammen: »Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete und die Schrift eröffnete?« Der föhnig feurige Sonnenuntergang widerspiegelt dieses innere Brennen (siehe auch: Konrad Weiß: ›Emmausmorgen‹, in: Gedichte, München 1961).

164

165

165
Hubertus 1941
Öl auf Leinwand; 65 x 81 cm
Bez. u. r.: KC
Albstadt, Privatbesitz
Archiv: 4102

Nach den ersten Hubertusdarstellungen in den zwanziger Jahren beginnt im Œuvre von Caspar ab 1939 eine bemerkenswerte Häufigkeit von Hubertusbildern. Innerhalb von etwas mehr als zehn Jahren malt Caspar zwölf Bilder mit der Hubertuslegende. Es gibt die Darstellung des Hubertus im Steinbruch, im Herbstwald, in der Schlucht und mit der Buche. Das hier gezeigte Bild ist die Darstellung der Hubertusszene in einem herbstlichen Buchenwald. Nicht mehr die Farbe Grün, wie bei den frühen Hubertusbildern, sondern die Farben Rot und Gelb sind nun dominierend. Auch haben die Figuren gegenüber der Landschaft an Gewicht gewonnen und besitzen wieder alle Merkmale der Monumentalität, wie z. B. Vorrükken an den äußersten Bildrand, Beschneidungen, klaren flächigen Farbauftrag.

166
Noli me tangere 1944 *Farbtafel 43*
Öl auf Leinwand; 80 x 100 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland; Privatbesitz
Archiv: 4401

Dieses letzte Bild Caspars mit der ›Noli-me-tangere‹-Thematik ist gegen Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden. Während der Kriegszeit hat Caspar zugunsten seiner Frau fast ganz auf die Ölmalerei verzichtet, da sie ohne täglichen Umgang mit Farben, Leinwand und Pinsel totunglücklich gewesen wäre. Als ›Entartete Künstler‹ erhielten die Caspars keinerlei Bezugsscheine für Malmaterialien. Caspar selbst hat in jener Zeit sehr viel gezeichnet. Es wurden aber auch ältere Bilder abgewaschen, um wenigstens Leinwände für neue Bilder zu bekommen.
In dieser Zeit sinkt die Maltätigkeit bei Caspar auf ein oder zwei Bilder im Jahr. Gegen Ende des Krieges wurden die durch Schüler und den Schwiegersohn besorgten Malmittel immer knapper. Nun entstehen Bilder ganz eigener Art. Caspar, aber auch seine Frau, benutzen jetzt Ölfarben in der Art von Aquarellfarben. Mit sehr viel Lösungsmittel versehen, werden die Farben auf die weiß grundierte Leinwand aufgetragen. Es entsteht eine eigenartige ›transzendente‹ Farbigkeit. Wie bei allen anderen Bildern Caspars und seiner Frau ist auch dieses Bild, das wegen seiner Malweise besonders gefährdet ist, grundsätzlich nicht gefirnist.

166

167

167
Einzug in Jerusalem 1947
Öl auf Leinwand; 90 x 110 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 4701

Der ›Einzug in Jerusalem‹ ist die letzte Fassung von insgesamt vier Bildern Caspars zu diesem Thema.
Im Gegensatz zu den drei anderen Gemälden (siehe auch Kat. Nr. 143) reitet Christus hier auf seinem Esel direkt auf den Betrachter zu. Durch den Torbogen, der seine Gestalt wie ein Baldachin überspannt, und sein Hinausragen über die Menschenmenge, wird der Christusfigur die zentrale Bedeutung des Bildes eingeräumt. Christus wird gerahmt von den beiden vorderen Rückenfiguren, die gelb und rot gewandet sind. Zusammen mit dem Gewand Christi ergibt sich so ein Farbakkord von Primärfarben, aus denen sich alle Farben ableiten. Die beiden Rükkenfiguren besitzen gleichsam Aufforderungscharakter für den Betrachter, es ihnen gleichzutun.

168

168
Ölzweig 1947
Öl auf Pappe; 62 x 45 cm
Bez. u. l.: KC
Brannenburg, Privatbesitz
Archiv: 4703

Das Thema des ›Ölzweiges‹ ist höchst vereinzelt in Caspars sonst auf Wiederholung und Neuformulierung einmal behandelter Themen angelegten Werkes. Zwar gibt es eine Zeichnung aus den Jahren um 1918, in der bereits das Thema ›Ölzweig‹ behandelt wird, eine malerische Lösung findet es erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Aus einer Öffnung seines Bootes, die sehr ähnlich den sonst bei Caspar vorkommenden Grüften ist, schaut Noe nach einer weißen Taube, die in ihrem Schnabel den Zweig eines Ölbaumes hält. Noe selbst ist nur als Halbfigur dargestellt, die mit großer Gebärde die Hand der Taube als Landeplatz entgegenreckt. Im Hintergrund erinnert ein Regenbogen an das Ende der Sintflut.
Auch hier ist ein aktueller Bezug zur damaligen Situation unübersehbar. Mit diesem Bild wird die Hoffnung auf einen Neubeginn, die Gewißheit des Endes einer schlimmen Zeit, zum Ausdruck gebracht.

169

169
Schlafende Jünger 1947
Öl auf Leinwand; 74 x 97 cm
Bez. u. r.: KC
Brannenburg, Privatbesitz
Archiv: 4709
Literatur: Schade 80

Bereits 1918, nach dem Ersten Weltkrieg, hat Caspar für den Gedichtband von Konrad Weiß ›Tantum dic verbo‹, der bei Kurt Wolff erschienen ist, ›Schlafende Jünger‹ lithographiert

Nach dem Zweiten Weltkrieg tauchen im Werk Caspars drei Ölgemälde mit dem Titel ›Schlafende Jünger‹ auf. Das hier gezeigte Bild ist die erste Fassung.

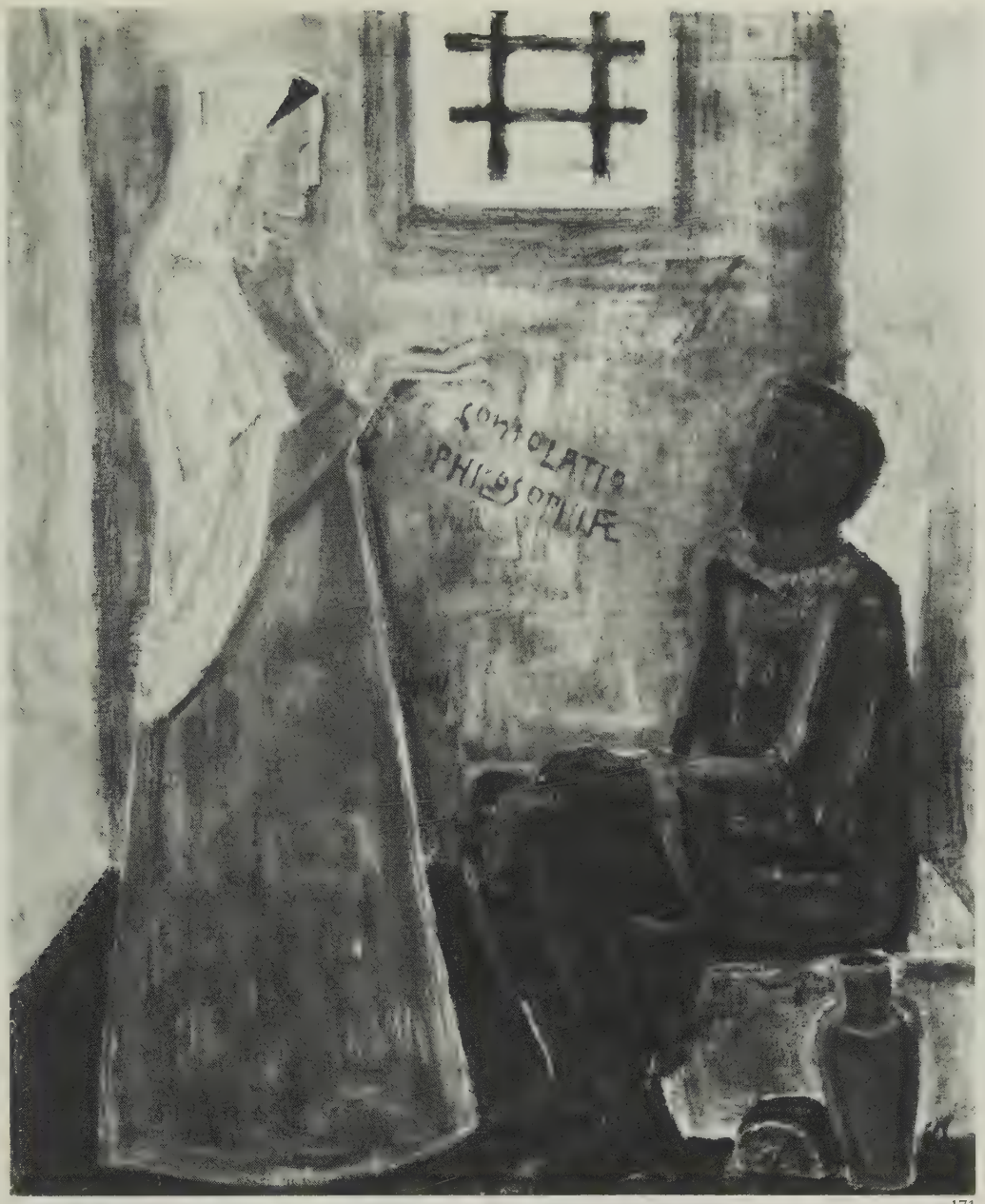
Drei Männer haben sich in einer Felsformation zum Schlafen niedergelegt. Eigenartig fallen ihre Körper in verschiedene Richtungen. Durch einen dunklen breiten Kontur, der die Linie ihrer Köpfe und Oberkörper verstärkt, werden sie zusammengehalten. Im Hintergrund sind alte Bäume erkennbar. Eine dumpfe, bedrückte unheimliche Stimmung kommt zum Ausdruck.

Es gibt eine mündliche Überlieferung, die besagt, Caspar wollte mit den Bildern der ›Schlafenden Jünger‹ seine Mitmenschen aufrütteln in schwerer Zeit, wachsam zu sein, da der ›Feind‹ schon beziehungsweise schon wieder vor der Türe steht und nur auf einen günstigen Augenblick wartet. Wer dieser ›Feind‹ für Caspar war, läßt sich nur vermuten. Es ist aber sicher nicht falsch, die drohende Gefahr auch in einer wiedererwachenden Selbstbewußtheit überwunden geglaubter Ansichten zu sehen, die allmählich wieder deutlicher zum Ausdruck gebracht wurden.

170
Johannes auf Patmos 1948
Öl auf Leinwand; 72 x 98 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 4802
Literatur: Hans Starz: *Meditation zu Karl Caspar: Johannes auf Patmos,* ungedrucktes Manuskript; Ernst 1963; Schade 1980

Die vorletzte Variante zum Thema ›Johannes auf Patmos‹ hat Caspar im Jahre 1948 geschaffen. Mächtig sitzt der aus der Bildmitte nach rechts verschobene Evangelist als Rückenfigur auf einem felsigen Vorsprung über dem breit und unbewegt daliegenden Meer. Links und rechts von ihm fällt die Küste steil ab. Hinter ihm läuft eine Eidechse in Richtung einer Agave, die am Steilhang wächst. Eine typische Mittelmeerlandschaft zur Zeit des höchsten Sonnenstandes ist dargestellt. In der linken vorderen Bildhälfte kämpft ein Adler, Attribut des Johannes und wegen seiner Scharfsichtigkeit Symbol der Gotterkenntnis, mit einer Schlange, dem Symbol der irdischen Erkenntnis. Gleichsam schützend breitet der Adler seine Schwingen vor Johannes aus (vgl. Kat. Nr. 146). Dessen ungeteilte Aufmerksamkeit scheint der Insel des Lichts, die rosafarben aus dem Meer noch über den Horizont hinausragt, zu gelten. In ein leuchtend rotes Untergewand gekleidet, den purpurnen Überhang als Sitzunterlage benutzend weist seine linke Hand in die Richtung der Insel. Blockhaft, unverrückbar sitzt Johannes da und schaut in die Ferne einer Art »entrückten Gesammeltheit« (Starz). Der Anfang der Patmos-Hymne von Hölderlin »Nah ist und schwer zu fassen der Gott« scheint hier seinen bildlichen Ausdruck gefunden zu haben.

170



171

171
Trost der Philosophie 1949
Öl auf Leinwand; 110x90 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 4902

Dieses Bild hat im gesamten Werk keine Parallele. Dargestellt ist ein Kerker mit einem vergitterten Fenster. Links im Bild steht eine Frauengestalt mit blauem Kleid und weißem Schleier. Rechts sieht man einen Gefangenen bei Wasser und Brot auf einem Schemel sitzen. Auf der Wand unter dem Fenster kann man CONSOLATIO PHILOSOPHIÆ lesen. Diese Inschrift verweist auf das berühmte Werk ›De consolatione philosophiae‹ des Boëtius. Boëtius war römischer Staatsmann und Philosoph um 450 nach Chr. Er hat mehrere Jahre das Vertrauen des Ostgotenkönigs Theoderich genossen, wurde dann ungerechterweise des Hochverrats angeklagt und nach langer harter Gefangenschaft ungehört hingerichtet. Im Kerker hat er seinen berühmten Dialog ›Tröstung der Philosophie‹ geschrieben. Boëtius unterredet sich mit der ihm in Gestalt einer Frau erschienenen ›Philosophie‹. Die Diskussion erstreckt sich über echtes und scheinbares Glück, über die Tugend als wahre Ruhe und Sicherheit des Weisen, über die verschiedenen Arten der Gefangenschaft und über das Zusammenwirken göttlichen Vorherwissens, menschlicher Freiheit und schicksalhafter Notwendigkeit. Das Bild Caspars beschwört das letzte vollendete Werk seines Freundes Konrad Weiß, der sein Manuskript ›Die Gedichte aus der Tröstung der Philosophie‹ im September 1939 abgeschlossen hat. Bei seinem letzten Besuch im Oktober 1939 in Brannenburg hat er den Caspars daraus vorgelesen. So erinnert das Bild – zehn Jahre nach Weiß' Tod gemalt – an die bitteren Erfahrungen der durchlebten Diktatur und warnt vor einer Restauration durch Unbelehrbare.

172

172
Weihnachten –
Sternmantelmadonna 1950
Öl auf Leinwand;
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 5002
Literatur: Schade 1978

Nach der Geburt seiner Enkelin Felizitas häufen sich im Werk Caspars wieder die Darstellungen zu Weihnachten. Die Sternmantelmadonna ist das letzte Werk Caspars zu diesem Thema, es ist zugleich das einzige mit diesem Titel.
Eine jugendliche Madonna, mit offenem blonden Haar liegt in der Mitte des Bildes innerhalb eines Stalles. Sie hat ihren großen blauen Mantel ausgebreitet, der mit goldenen Sternen bedeckt ist. Auf diesem Mantel liegt auf einer weißen Windel das Kind. Hinter den beiden Figuren ragt fast in der Mitte des Bildes ein Balken auf, der an ein Kreuz erinnert. Die Krippe steht achtlos zur Seite gelehnt, Joseph, der rotfarbene Stier und der blaue Esel sind in den Hintergrund gerückt. Alle umschließt ein eigenartig breiter dunkler Kontur. Von ihm ausgenommen ist ein kleines Lamm. Diesem – so scheint es – zeigt die Mutter ihr neugeborenes Kind und das Lamm beugt beide Knie.

173
Beweinung 1950 *Farbtafel 144*
Öl auf Leinwand; 80x96 cm
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 5007
Literatur: Schade 1974

Fast 35 Jahre nach der letzten ›Pietà‹-Darstellung – im Mittelteil des Passionsaltares während des Ersten Weltkrieges – hat Caspar mit den Erfahrungen des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges dieses Thema letztmalig mit diesem Bild wieder aufgegriffen.
Während des Zweiten Weltkriegs hat Caspar sich immer wieder mit der Darstellung der

Trauer der Mutter um ihren toten Sohn beschäftigt. Es entstanden sehr viele Zeichnungen, die Caspar jedoch nicht in ein Ölgemälde umsetzte, um seiner Frau bei der Knappheit der Malmaterialien ein Weitermalen zu ermöglichen.
Das Bild von 1950, das auf dem Höhepunkt einer ganz auf die Fläche bezogenen neuen Malweise Caspars entstanden ist, zeigt die klagende Frau, wie einen zerklüfteten Felsen neben dem auf einem weißen Tuch liegenden Leichnam. Seine Glieder sind bereits erstarrt, er liegt mit angezogenen Beinen und unnatürlich steifen Armen auf dem Rücken. Sein Körper hat bereits eine grünliche Farbe angenommen. Ein eigenartiges Licht beleuchtet die Szene, die sich in einem von einer Steinmauer abgeschlossenen, umgegrabenen Areal abspielt. Hinter den beiden, so ungleichen Figuren befindet sich ein trapezförmiges, an moderne Betonformen erinnerndes Grab, das furchterregend einen dunklen Abgrund gewahr werden läßt. Im Hintergrund erkennt man Berge. Der Himmel ist dunkel verhangen. In diesem Bild ist die Leere, Verlassenheit und Trostlosigkeit im Augenblick der Erkenntnis des Todes eines geliebten Menschen durch Farben und Formen auf eindrucksvolle Weise versinnbildlicht. Alles ist in dieser Bildsprache auf das Notwendigste beschränkt, auf alle ›Schönung‹ wird verzichtet. Trotz alledem liegt auch in diesem Bild Zuversicht. Die grünliche Farbe des auf dem Boden liegenden Christusleibes läßt sich nicht nur als Ausdruck des Todes begreifen, sondern auch, da es die einzig kreatürliche Farbe des ganzen Bildes ist, als Hoffnung auf keimendes Leben.

173

174

174

174
Gethsemane 1950 *Farbtafel 45*
Öl auf Leinwand; 90 x 120 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 5008
Literatur: Schade 1980

Caspar hat 1950 das Geschehen im Ölberggarten ebenso wie das Thema der ›Beweinung‹, nach fast 35 Jahren wieder aufgegriffen und gestaltet. Drei Jahre zuvor malte Caspar nur die ›Schlafenden Jünger‹ (Kat. Nr. 169) ohne die Gestalt des Christus. Beim letzten ›Gethsemane‹-Bild hat Caspar seine früheren Bildvorstellungen (Kat. Nrn. 123, 125) wesentlich verändert. Die drei schlafenden Jünger sind diesmal ganz flächig und in den Vordergrund gerückt. Über ihnen liegt längs hingestreckt Christus, der nun nicht isoliert von der Gruppe der Jünger ist, sondern sie mit seiner ganzen Körpergröße wie mit einer Klammer verbindet. Im Hintergrund sind die unteren Baumstämme von alten knorrigen Ölbäumen gegen einen schwarz gemalten Himmel kontrastiert. Reine, breit hingestrichene Farben, oft stehengelassene Leinwand, dunkelblau durchscheinende Konturen, kennzeichnen die Bilder dieser Zeit bei Caspar, deren kompositorische Elemente der Unterschied von Fläche und Körper ist, die aber weder Raum noch das Problem der Lichtführung kennen.

175

175
Jakob ringt mit dem Engel 1951
Öl auf Leinwand; 100x61 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 5101

Der Engelkampf begegnet in Caspars Werk seit 1913 immer wieder. Das hier gezeigte Bild ist Caspars letzte Fassung des Themas. Der Kampf mit dem Engel, »Symbol des Ringens der neuen Kraft mit der alten Wahrheit« (Weiß, Oktober 1917), ist aber auch als Darstellung des persönlichen Ringens des Künstlers um den rechten Glauben zu interpretieren. Dies um so mehr, wenn man bemerkt, daß Caspar dieses Thema immer dann gestaltet, wenn schwierige Zeiten unmittelbar bevorstanden, in denen seine persönliche Haltung schweren Prüfungen unterzogen wurde. Die Darstellungen des Engelskampfes datieren aus den Jahren 1913, 1917, 1933 und 1951.
Das ganz in Blautönen gehaltene Bild zeichnet sich durch eine spannungsreiche Darstellung des Geschehens aus. Der Kampf ist voll entbrannt. Mit seiner linken Hand umgreift der Engel, dessen Kennzeichnung durch Flügel höchst zurückhaltend geschieht, den Oberarm Jakobs und zwingt ihn in die Knie. Jakob, der nur als halbe Rückenfigur dargestellt ist, umklammert die Hüfte des Engels. Mit seiner Rechten, die der Engel fast wie zu einem Schlag ausholend über seinen Kopf erhoben hat, segnet er Jakob. Im Hintergrund sind Wolken aufgezogen, deren rosa Färbung das Nahen des Morgens künden. Auf der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ 1937 in München wurde der ›Kampf mit dem Engel‹ aus dem Jahre 1917 gezeigt (Abb. 1). Das Bild stammte aus der ›Staatsgalerie für moderne Kunst‹ in München und ist seither verschollen.

Abb. 1 Karl Caspar,
Jakob ringt mit dem Engel 1917

176

176
Johannes auf Patmos 1954 *Farbtafel 47*
Öl auf Leinwand; 110x75 cm
Bez. u. r.: KC
Süddeutschland, Privatbesitz
Archiv: 5402
Literatur: Schade 1980

Dieses Bild des ›Johannes auf Patmos‹ ist das letzte Bild im Werk Caspars mit diesem Thema und gehört zu den letzten Arbeiten überhaupt. 1950 wurde es begonnen, 1954 hat es Caspar monogrammiert.

Der Seher wird diesmal als mächtige, leuchtend rot gewandete, blockhafte Gestalt gezeigt. Mit dem Rücken sitzt Johannes zum Meer. Links und rechts ragen die Felsklippen in die Höhe. Auf der rechten Seite blüht eine Agave, die Pflanze, deren ganze Lebensaufgabe darin besteht, im Laufe der Jahre soviel Kraft anzusammeln, um einmal eine riesige Blüte zu treiben und dann abzusterben. Diese Blüte aber wird im Bild ebenso wenig gezeigt, wie die Endzeitvisionen, die Johannes außerhalb des Bildes, gleichsam über dem Haupt des Betrachters, erblickt. Mit großer Gebärde hebt Johannes seinen rechten Arm über den Kopf, wie einer, der seine Augen vor der Sonne zu schützen sucht oder als Abwehr gegenüber dem Geschauten.

Allgemeine Bibliographie

J. van Acken: *Christozentrische Kirchenkunst,* Gladbeck 1922

Andree 1977
Rolf Andree: *Arnold Böcklin, Die Gemälde,* Basel/München 1977

Thomas Aschenbrenner: *Die tridentinischen Bildervorschriften, Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung,* Diss. Freiburg i. Br. (um 1930)

Berend-Corinth
Charlotte Berend-Corinth, *Die Gemälde von Lovis Corinth.* Werkkatalog, München 1958

Beth 1979
Karin Beth: *Stilleben des 19. Jahrhunderts, Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei,* Diss. Tübingen 1979

Bieber/Mai 1979
Dietrich Bieber und Ekkehard Mai: »Eduard von Gebhardt und Peter Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert«, in: Kat. Ausst. *Die Düsseldorfer Malerschule,* Düsseldorf 1979, S. 165 ff.

Blauer Reiter
Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1979

Brand 1983
Bettina Brand: *Fritz von Uhde, Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit,* Heidelberg 1983 (Hefte des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, 7)

Wolfgang Brückner: *Elfenreigen – Hochzeitstraum, Die Öldruckfabrikanten 1880-1940,* Köln 1974

Busch 1971
Günter Busch, Über einige Darstellungen des Gebets in der Bildkunst des 19. Jahrhunderts, in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt/M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jhs., XV), S. 131 ff.

Charles Chassé: *Les Nabis et leur temps,* Lausanne/Paris 1960

Cingria 1917
Alexandre Cingria: *Der Verfall der kirchlichen Kunst,* übersetzt von Linus Birchler, Augsburg 1927 (Erstdruck 1917)

Martha Dreesbach: *Pater Desiderius Lenz* OSB *von Beuron, Theorie und Werk,* Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner Ordens und seiner Zweige, München 1957, Bd. 68, und München 1958, Bd. 69

Wolf-Dieter Dube: *Der Expressionismus in Wort und Bild,* Stuttgart/Genf 1983

Esswein 1913
Hermann Esswein: *Leo Samberger,* München 1913

Friedhelm-Wilhelm Fischer: »Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei«, in: Kat. Ausst. *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde,* Berlin 1980, S. 44 ff.

L. Gans: »Jan Verkade, en bepaals Aspect van zijn Kunst uit de Jaren 1891-1910«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek,* Bd. 7, 1956, S. 219 ff.

Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl, Von der Lithographie zur Photographie,* Münchner Stadtmuseum, München 1984

Hartlaub 1919
Gustav Friedrich Hartlaub: *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst,* Leipzig 1919

Anton Henze: *Das christliche Thema in der modernen Kunst,* Heidelberg 1965

Werner Hofmann: *Das irdische Paradies, Kunst im 19. Jahrhundert,* München 1960

Werner Hofmann: »Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion«, in: Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* Hamburger Kunsthalle 1983, S. 23 ff.

Hans H. Hofstätter: *Die Entstehung des »neuen Stils« in der französischen Malerei um 1890,* Diss. (masch.) Freiburg 1954

Hofstätter, *Symbolismus*
Hans H. Hofstätter: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende,* Köln 1965

Imiela 1968
Hans Jürgen Imiela: *Max Slevogt,* Karlsruhe 1968

Kat. Ausst. Corinth 1975
Kat. Ausst. Lovis Corinth 1858-1915. *Gemälde und Druckgraphik,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1975

Kat. Ausst. Hölzel 1972
Kat. Ausst. Adolf Hölzel 1853-1934, *Sein Weg zur Abstraktion,* Dachau 1972

Kat. Ausst. *Jawlensky* 1983
Kat. Ausst. *Alexej Jawlenksy 1864-1941,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1983

Kat. Ausst. *Kandinsky und München* 1982
Kat. Ausst. *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914,* hrsg. von Arnim Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982

Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst* 1983
Kat. Ausst. *Luther und die Folgen für die Kunst,* hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1983

Kat. Ausst. *Franz Marc 1880-1960,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980

Kat. Ausst. *Münchner Schule* 1979
Kat. Ausst. *Die Münchner Schule 1850-1914,* bearb. von Eberhard Ruhmer, München 1979

Kat. Ausst. *Die Nazarener,* Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1977

Kat. Ausst. *Stuck* 1982
Kat. Ausst. *Franz von Stuck 1863-1928, Maler-Graphiker-Bildhauer-Architekt,* hrsg. von Jochen Poetter, Museum Villa Stuck, München 1982

Kat. Ausst. *Symbolismus*
Kat. Ausst. *Symbolismus in Europa,* Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1976

Kat. Frankfurt 1972
Kat. *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts,* hrsg. von Ernst Holzinger, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, Frankfurt 1972

Kat. Hamburg 1969
Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, bearb. von Eva Maria Krafft und Carl-Wolfgang Schümann, Hamburg 1969

Kat. München, *Gründerzeit* 1979
Kat. *Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Malerei der Gründerzeit,* bearb. von Horst Ludwig, München 1977

Kat. *Neue Pinakothek* 1982
Kat. *Neue Pinakothek, Erläuterungen zu den ausgestellten Werken,* 4. erw. Aufl., München 1982

Kat. Saint-Germain-en-Laye 1980
Catalogue *Musée du Prieuré, Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps,* Saint-Germain-en-Laye 1980

Kat. *Schack-Galerie* 1969
Kat. *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Bd. II, Schack-Galerie,* bearb. von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn und Regina Löwe, München 1969

Friedhelm Kemp und Karl Neuwirth: *Der Dichter Konrad Weiß 1880-1940,* Marbacher Magazin, Sonderheft 15, 1980

Josef Kreitmaier: *Kampf um die neue Kunst,* Freiburg 1920

Josef Kreitmaier: *Von Kunst und Künstler,* Freiburg 1926

Hermann Kunisch: »Das Sinnreich der Erde, Versuch einer Hinführung zu Konrad Weiß, Hochland 1954«, in: *Kleine Schriften,* Berlin 1968, S. 431-450

G. Laasch: »Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: *Christliches Kunstblatt,* 1904

Johannes Langner: »Iphigenie als Hund, Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc«, in: Kat. Ausst. *Franz Marc 1880-1960,* München 1980, S. 50 ff.

Lankheit 1971
Klaus Lankheit: »Vision, Wundererscheinung und Wundertat in der christlichen Kunst«, in: *Trivale Zonen in der religiösenKunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh., Bd. 15)

Frederich S. Levine: *The Apocalyptic Vision, The Art of Franz Marc as an German Expressionism,* New York 1979

Ludwig 1978
Horst Ludwig: *Münchner Malerei im 19. Jahrhundert,* München 1978

Ludwig 1982
Horst Ludwig: »Franz von Stuck und seine Wegbereiter in München«, in: Kat. Ausst. *Franz von Stuck 1863-1928,* Museum Villa Stuck, München 1982, S. 44 ff.

Ludwig 1984
Horst Ludwig: »Der frühe Stuck und die gründerzeitlichen Symbolisten«, in: *Die Weltkunst,* 1983, H. 3, S. 205 ff.

Mai 1983
Ekkehard Mai: »Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert«, in: *Ideengeschichte der Kunstwissenschaft, Philosophie und bildenden Kunst im Kaiserreich,* Berlin 1983 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3), S. 431 ff.

Hans Maier: *Kirche und Gesellschaft,* München 1972

Marc, *Schriften*
Klaus Lankheit (Hrsg.): *Franz Marc, Schriften,* Köln 1978

George L. Mauner: *The Nabis: Their History and their Art, 1888-1896,* New York / London 1978 (Diss. 1967)

Sigrid Metken: »Nazarener und nazarenische Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals«, in: Kat. Ausst. *Die Nazarener,* Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1977, S. 365 ff.

Norbert Miller: »Mutmaßungen über lebende Bilder, Attitüde und tableau vivant als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts«, in: *Das Trivale in Literatur, Musik und bildender Kunst,* Frankfurt 1972

Mochon 1973
Anne Mochon: *Fritz von Uhde and plein-air Painting in Munich, 1880-1900,* Diss. Yale University 1973

Müller 1981
Oskar A. Müller: *Albert von Keller,* München 1981

Münchner Maler 19. Jh.
Horst Ludwig (Hrsg.): *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst: Münchner Maler im 19. Jahrhundert,* Lexikon in 4 Bdn; München 1981 ff.

Winfried Nerdinger: »Die ›Kunststadt‹ München«, in: Kat. Ausst. *Die zwanziger Jahre in München,* Münchner Stadtmuseum 1979, s. 93 ff.

Rudolf Oldenburg: *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert,* München 1983

Robert Pincus-Witten: *Occult Symbolism in France, Joséphin Peladan and the Salons de la Rose-Croix,* New York / London 1976 (Diss.)

Friedrich Prinz: »Anmerkungen zur Prinzregentenzeit«, in: *Festschrift für Andreas Kraus,* 1982

Jörn Reichel: »Die Poesie im Festtagskleide, Zum Problem des Trivialen in religiösen Anthologien«, in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt 1971 Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), S. 25 ff.

Sixten Ringbom: »Kandinsky und das Okkulte«, in: Kat. Ausst. *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914,* hrsg. von Arnim Zweite, München 1982

Günter Rombold und Horst Schwebel: *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* Freiburg 1983

Günter Rombold: *Kunst-Protest und Verheißung,* Linz 1976

Rosenberg 1899
Adolf Rosenberg: *E. von Gebhardt,* Bielefeld / Leipzig 1899

Rosenhagen 1908
Hans Rosenhagen: *Uhde, Des Meisters Gemälde,* Stuttgart / Leipzig 1908

Wolfgang Rothe: *Der Expressionismus · Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur,* Frankfurt 1977

Rothes 1929
Walter Rothes: *Gebhard Fugel, Eine Einführung in des Meisters Werke und Leben,* München 1929

Wolfgang Ruppert: *Bürgerlicher Wandel, Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert,* Frankfurt 1981

Wieland Schmied (Hrsg.): *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde, Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* Stuttgart 1980, S. 44 ff.

Schmoll gen. Eisenwerth 1977
J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: »Zur Christus-Darstellung um 1900«, in: *Fin de Siecle, Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende,* hrsg. von Roger Bauer u. a., Frankfurt 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jh., Bd. 35)

Peter-Klaus Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest – ein Leben nach christlichen Bildern,* Tübingen 1978

Schwind 1935
P. Gallus Schwind: *P. Desiderius Lenz, Biographische Gedenkblätter zu seinem 100. Geburtstag,* Beuron 1932

Siebenmorgen 1983
Harald Siebenmorgen: *Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«, Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne,* Sigmaringen 1983

Harald Siebenmorgen: »Kulturkampfkunst«, Das Verhältnis von Peter Lenz und der Beuroner Klosterschule zum Wilhelminischen Staat«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich,* Berlin 1983, S. 409 ff.

Adolf Smitmans: »Das Christusbild Gebhard Fugels«, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Jg. 1978, S. 45 ff.

Smitmans 1980
Adolf Smitmans: *Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik,* Sankt Augustin 1980

Eckart von Sydow: *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei,* Berlin 1920

Eckart von Sydow: Das religiöse Bewußtsein des Expressionismus«, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung,* 1, 1918/19, S. 199

Thieme-Becker
Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Bde. 1-37, Leipzig 1907-50

Ludo Verbeeck: *Konrad Weiss, Weltbild und Bildung,* Hermaea, Germanistische Forschung NF 26, Tübingen 1970

Verkade 1920
P. Willibrord Verkade: *Die Unruhe zu Gott, Erinnerungen eines Malermönches,* Freiburg 1920

Verkade 1931
P. Willibrord Verkade: *Der Antrieb ins Vollkommene, Erinnerungen eines Malermönches,* Freiburg 1931

Voss 1973
Heinrich Voss: *Franz von Stuck 1863-1928, Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus,* München 1973

Waetzoldt 1971
Stephan Waetzold: »Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts,* Frankfurt 1971

Weber 1911
Paul Weber: *Kunst und Religion, Eine Frage für die Gegenwart, erläutert an einem Gang durch die Geschichte der christlichen Kunst,* Heilbronn 1911

Konrad Weiß: *Gedichte 1914-39,* hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1960

Weiß 1979
Peg Weiss, Kandinsky in Munich. *The formative Jugendstil years,* Princeton 1979

Weiß, *Gethsemane*
Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane, Gesammelte Versuche,* Mainz 1919, wiedergedruckt Bigge 1945

Theodor Wieschebrink: *Die kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917-27,* Münster 1932

Wilhelm Worringer: »Spätgotisches und expressionistisches Formensystem«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch,* 2, 1925, S. 1 ff.

Z. f. ch. K.
Zeitschrift für christliche Kunst, begründet von Alexander Schnütgen, Düsseldorf 1888 ff.

Klaus Zimmermanns: *Friedrich August von Kaulbach, 1850-1920, Monographie und Oeuvrekatalog,* München 1980

Bibliographie zu Karl Caspar

zusammengestellt von Karl-Heinz Meißner

Die Bibliographie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es wurden lediglich größere monographische Aufsätze in Zeitungen und Zeitschriften aufgenommen, ferner nur die Kataloge zu Einzelausstellungen.

Max Diez, Gustav Keyssner, Heinrich Weizäkker und Julius Baum: *Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart,* Stuttgart 1913, S. 179, 294

Julius Baum: »Schwäbische Kunstausstellung«, in: Kat. Ausst. *Schwäbische Kunstausstellung 1913,* Essen, Kunstmuseum der Stadt, 1913. S. 6 und 14.

Baum 1919

Julius Baum: »Karl und Maria Caspar«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst,* 53 Jg., Leipzig 1919, s. 137-148

Julius Baum: »Karl Caspar und Maria Caspar-Filser«, in: *Kat. Ausst.* Ulm 1929, S. 1-4

Julius Baum: »Die Caspar-Ausstellung in Ulm«, in: *Neue Zürcher Zeitung,* 3.4.1929

Julius Baum: »Ein Jahrhundert kirchlicher Malerei in Schwaben«, in: *Heilige Kunst,* Festgabe zur 100-Jahrfeier 1852-1952, s. 29

Werner Fleischhauer, Julius Baum und Stina Kobell: *Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert,* Stuttgart 1952, S. 151, 194-197

Hans Brandenburg: *Im Feuer unserer Liebe, Erlebtes Schicksal einer Stadt,* München 1956, S. 102, 107-111, 113

Peter Breuer: »Besuch bei Karl Caspar«, in: *München–Augsburger Abendzeitung,* 17.3.1929, wiederabgedruckt in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 141-142

Lothar Günther Buchheim: *Graphik des deutschen Expressionismus,* Feldafing 1959, S. 62, 267

Fritz Burger: *Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart,* München 1923[5], s. 108-110

Robert Darmstädter: *Künstlerlexikon · Maler, Bildhauer, Architekten,* München 1961

Hans Dennhöfer »Karl Caspar«, in: *Kölner Lokalanzeiger,* August 1929

Hans Dennhöfer: »Karl Caspar, Zum 60. Geburtstag am 13. März«, in: *Neues Münchener Tagblatt,* 13.3.1939

Hans Dennhöfer: »Karl Caspar, Zum Gedächtnis«, in: *Heilige Kunst,* Rottenburg 1956, S. 55-62

Johann Ludwig Döderlein: »Vier Maler in München, Erinnerungen an Künstler der letzten dreißig Jahre«, in: *Gehört – Gelesen,* München, Juli 1971, S. 824ff.

Eugen Drexler: »Die Wandgemälde in der Heudorfer Kirche«, in: *Der Oberländer,* 74. Jg., Saulgau, 2. 10. und 3. 10. 1906; zum Teil wiederabgedruckt in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 117-118

Eugen Drexler: »Der kirchliche Auftraggeber und der Künstler, Ein Beitrag aus den Lebenserinnerungen des Pfarrers Eugen Drexler (1875-1945), Pfarrverweser in Heudorf, Dekanat Saulgau, 1905-1906«, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, 1957-1958, s. 103-108

Hans Eckstein: *Maler und Bildhauer in München,* München 1946, S. 28-33

Bruno Effinger: »Einführung«, in: *Kat. Ausst.* Schaffhausen 1957

R. W. Eichler: *Künstler und Werke,* München 1962, S. 26, 27

Ernst 1963

Harro Ernst: *Der Maler Karl Caspar,* München, Akademie der bildenden Künste, Schrift 3, 1963

Hermann Eßwein: »Karl Caspar, Zur Ausstellung der Galerie Caspari«, in: *Münchner Post,* 31.3.1922; zum Teil wiederabgedruckt mit falscher Autorenangabe in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 127-128

Hermann Eßwein: »Zur Ausstellung Karl Caspar«, in: *Münchener Post,* 12.6.1929

Hermann Eßwein: »Karl Caspar«, in: *Frankfurter Zeitung,* 19.6.1929; zum Teil wiederabgedruckt mit falscher Autorenangabe in: Kat. Ausst. Langenargen 1979, S. 144

Karl Färber: »Der Maler Karl Caspar 75 Jahre«, in: *Der christliche Sonntag,* VI. Jg. Freiburg, 28.3.1954

Karl Färber: *Karl Caspar 1879-1956 Passionsaltar,* Leihgabe in Pfarrei Herz Jesu München, Faltblatt Degerndorf, o. J.

Rudolf Frauenfelder: »Zu den Zeichnungen von Karl Caspar«, in: *Kat. Ausst.* Reutlingen 1973

Gerd Gaiser: »Zum Werk des Malers Karl Caspar«, in: *Gestalt und Gedanke,* Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1957, s. 134-140

Karl Gustav Gerold: *Deutsche Maler unserer Zeit,* Wien/München/Basel 1956, S. 96, 99

Lothar Grisebach: *Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Griesbach,* Hamburg 1962, S. 22

Friedrich Haack: »Die moderne Kunstbewegung«, in: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart,* Esslingen 1925[6], S. 383-385

Hermann Hasinger: »Karl Caspar ein Siebziger«, in: *Abendzeitung, 11.3.1949*

Gustav Friedrich Hartlaub: *Kunst und Religion, Ein Versuch über die Möglichkeiten neuer religiöser Kunst,* Leipzig 1919, S. 81, S. 94ff.

Wilhelm Hausenstein: *Die bildende Kunst der Gegenwart – Malerei, Plastik, Zeichnung,* Stuttgart 1914 und 1920[2], S. 161, 278, 293-299

Wilhelm Hausenstein: *Die Kunst in diesem Augenblick,* München 1920, S. 34

Wilhelm Hausenstein: *Was bedeutet die moderne Kunst, Ein Wort der Besinnung,* Leutstetten vor München 1949, S. 84-85

Anton Henze: *Kirchliche Kunst der Gegenwart,* Recklinghausen 1954, S. 23

Anton Henze: *Das christliche Thema in der modernen Malerei,* Heidelberg 1965, S. 143

Thomas Herzog: *Einführung in die moderne Kunst,* Zürich 1948, S. 137, 141

Curt Hohoff: »Adenauer und der blasphemische Engel«, in: *Die Welt,* 22.4.1974

Wolfgang Hütt: *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert,* Berlin 1969, S. 310

Hans Karlinger: *München und die Kunst des 19. Jahrhunderts,* hrsg. von Hans Thoma, München 1966, S. 78, 80-81

Hugo Kehrer: »Karl Caspar«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte,* 37. Jg., Leipzig 1922, s. 49-61

Felix Klee (Hrsg.): *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918,* Köln 1957, Nr. 888, 902, 925

Fritz Knapp: *Die künstlerische Kultur des Abendlandes,* Leipzig 1923[2], Bd. 3, S. 397, 401-402

Erich Kock: »Bilderwelt aus dem Glauben«, in: *Echo der Zeit,* Recklinghausen, 7.8.1955

P. E. Küppers: *»Karl Caspar und Maria Caspar-Filser«,* in: *Kat. Ausst.* Hannover 1916

Lothar Lang: *»Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907-1927,* Leipzig 1975, S. 25, 27, 212

Georg Lill: »XI. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast«, in: *Bayerischer Kurier,* 16. Jg. München, 1./2.11.1913

Georg Lill: »Karl Caspar, ein religiöser Maler«, in: *Bayerischer Kurier,* 20. Jg. München, 1.11.1917

Georg Lill: »Karl Caspars Fresko im Bamberger Dom«, in: *Die christliche Kunst,* 26. Jg. April/Mai 1930, S. 224-237

Alfred Mayer: »Karl Caspar und Maria Caspar-Filser«, in: *Über Land und Meer,* Nr. 46, 1914, S. 1193-1194

Karl-Heinz Meißner: »Zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste in München, Eine Chronik«, in: Kat. Ausst. *Die Zwanziger Jahre in München,* München 1979, S. 142-143

Karl-Heinz Meißner: »Karl Caspar, Lebenschronik«, in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 47-104

Karl-Heinz Meißner: *Oeuvre-Verzeichnis der Graphik Karl Caspar,* in Vorbereitung

Ernst Michel: *Der Weg zum Mythos, Zur Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Religion,* Jena 1919, S. 86

Reinhard Müller-Mehlis: *Der Fall Hermann Kaspar, Eine Dokumentation,* München 1966

Reinhard Müller-Mehlis: »Ort und Herkunft Karl Caspars«, in: *Kat. Ausst.* Lagenargen 1979, S. 37-42

H. Th. Musper: »Casparausstellung in Ulm«, in: *Stuttgarter Neues Tagblatt,* 23.4.1929

Bernhard Myers: *Die Malerei des Expressionismus,* Köln 1957, S. 42

Fritz Nemitz: *Deutsche Malerei der Gegenwart,* München 1948, S. 100-104

Fritz Nemitz: *Lebendiges München,* München 1958, S. 172

Remigius Netzer: »Zum Werk von Karl Caspar«, in: *Die Heilige Kunst,* Rottenburg 1956, S. 63-66

Remigius Netzer: *Auf dem Weg zur Moderne,* München 1966, S. 36, 38

Remigius Netzer: »›Farbe und Ausdruck‹, Erinnerung an Karl Caspar«, in: *Gehört - Gelesen,* München, Juli 1974, S. 27-35

Remigius Netzer: »Erinnerung an Karl Caspar«, in: *Zur Debatte,* 4. Jg. München 1974

Remigius Netzer: »Zu zwei Hauptwerken von Karl Caspar«, in: *Kunst und Kirche, H. 3, Linz 1974, S. 152*

Karl Neuwirth: »Die kleine Schöpfung im Werk Karl Caspars und Konrad Weiß«, in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 29-35

Wilhelm Nyssen: »Einführung«, in: *Kat. Ausst.* Köln 1975

Wilhelm Nyssen: »Karl Caspar, Zeichen der Wende«, in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 11-18

Albert Pfeffer: »Karl Caspar«, in Thieme-Bekker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Leipzig 1912, Bd. 6, S. 120-121

Kurt Pfister: *Deutsche Graphiker der Gegenwart,* Leipzig 1920

W. Pfleiderer: »Karl Caspar«, in: *Schwäbischer Merkur,* 13. 3. 1929

Franz Roh: *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart,* Deutsche Kunstgeschichte, Bd. 6, München 1958, S. 183, 184

Juliane Roh: »Der Beitrag der Malerei der Gegenwart«, in: *Bayerische Symphonie,* hrsg. von Herbert Schindler, München 1968, S. 108, 117, 118

Herbert Schade: »Das Heilige und die moderne Malerei«, in: *Christus und die Heiligen im künstlerischen Ausdruck der Gegenwart,* Studien und Berichte der Katholischen Akademie in Bayern, Heft 22, Würzburg 1963, S. 178, 179

Herbert Schade: »Bibel und Bild«, in: *Heilige Kunst,* Rottenburg 1968/69, S. 119

Schade 1975
Herbert Schade: »Karl Caspar: Tradition und Freiheit«, in: *Kat. Ausst.* München 1974, S. 4-20

Schade 1975
Herbert Schade: »Karl Caspar: Die Realisierung der biblischen Botschaft«, in: *Geist und Leben,* Würzburg 1975, Nr. 3, S. 198-211

Schade München 1978
Herbert Schade: »Der ›Passionsaltar‹ von Karl Caspar und die Grundlegung moderner Malerei aus den Vorstellungen der Bibel«, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst,* München 1978, Bd. X., S. 109-122

Schade Rottenburg–Stuttgart 1978
Herbert Schade: »Die ›Menschwerdung‹ als Beispiel einer ›realen Kontemplation‹, Zu einigen Weihnachtsbildern von Karl Caspar«, in: *Heilige Kunst,* Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg–Stuttgart 1978, S. 63-114

Schade 1979
Herbert Schade: *Der Passionsaltar von Karl Caspar,* Würzburg 1979

Schade 1980
Herbert Schade: »›Gethsemane‹ und ›Patmos‹, Zu zwei ›biblischen Existentialen‹ der Kunst von Karl Caspar«, in: *Kat. Ausst.* München 1980, S. 7-32

Schade 1980
Herbert Schade: »Die Graphik von Karl Caspar und das Problem der ›Gottesfaser‹«,in: *Kat. Ausst.* München 1980, s. 33-57

Karl Scheffler: »Reise in Süddeutschland, München«, in: *Kunst und Künstler,* 20. Jg., Berlin 1922, S. 197

Karl Scheffler: *Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart,* Berlin 1927

Herbert Schindler: *Große Bayerische Kunstgeschichte,* München 1963, Bd. 2, S. 416-417

Ernst Walter Schmidt: *Die moderne Kunst in theologischer und psychologischer Sicht, Eine Diskussion,* Bremerhaven 1958, S. 13

Hugo Schnell: *Zur Situation der christlichen Kunst,* München/Zürich 1962, s. 60ff

Richard Seewald: *Der Mann von gegenüber,* München 1963, S. 234

Richard Seewald: »Christusbild und Moderne Kunst«, in: *Christus und die Heiligen im künstlerischen Ausdruck der Gegenwart,* Studien und Berichte der Katholischen Akademie in Bayern, H. 22, Würzburg 1963, S. 94

Richard Seewald: *Die Zeit befiehlts, wir sind ihr untertan, Lebenserinnerungen,* Freiburg/Basel/Wien 1977, s. 302

Anton Springer: »Die Malerei in Deutschland«, in: *Handbuch der Kunstgeschichte,* Leipzig 1925, Bd. V., S. 506, 511

Hans Trog: »Aus dem Züricher Kunsthaus III. (Karl Caspar, Maria Caspar-Filser)«, in: *Neue Zürcher Zeitung,* 30. Mai 1912

Paul Vogt: *Geschichte der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts,* Köln 1972

Hans Vollmer: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts,* Leipzig 1953, Bd. 1, S. 401, 402, und Bd. 5, Nachtrag

Wilhelm Waetzold: *Deutsche Malerei seit 1870,* Leipzig 1918, s. 28, und Leipzig 1918, s. 28

Georg Warnecke: *Kunstgeschichte in Hauptwerken,* Stuttgart 1920[4], S. 417, 420-422

J. Weiger: *»Pietà, Betrachtung über die Pietà von Caspar in der Stuttgarter Gemäldegalerie«,* in: *Heiland,* 7. Jg., Breslau 1916, S. 104-107

Weiß Juli 1909
Konrad Weiß: »Ein religiöser Monumentalmaler Württembergs«, in: *Kölnische Volkszeitung,* 50. Jg., Köln, 7. 1909; wiederabgedruckt in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 29-32, und Bigge 1945[2], S. 38-42

Weiß November 1911
Konrad Weiß: »Ein Vorwort« in: *Kollektiv-Ausstellung Karl Caspar,* München, Moderne Galerie Thannhauser, November 1911; wiederabgedruckt in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, s. 74-78,und Bigge 1945[2], S. 95-101, unter der Überschrift »Gethsemane und Patmos«

Weiß März 1912
Konrad Weiß: »Karl Caspar, Eine Studie über die künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums«, in: *Hochland,* 9. Jg., März 1912, S. 672-681; wiederabgedruckt in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 95-109, und Bigge 1945[2], s. 121-139, und in: *Kat. Ausst.* Köln 1975

Weiß März 1914
Konrad Weiß: »Ölberg unserer Zeit«, in: *Hochland,* 11. Jg., März 1914, S. 759-762; wiederabgedruckt in: *Summa,* Hellerau bei Dresden 1918, S. 191-194, und in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 146-150, und Bigge 1945[2], S. 185-190

Weiß Mai 1914
Konrad Weiß: »Der katholische Kulturwille und die neue Kunst, Offener Brief an P. Desiderius Lenz«, in: *Hochland,* 11. Jg., Mai 1914, S. 191-198; wiederabgedruckt in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, S. 151-162, und Bigge 1945[2], S. 191-205

Weiß Oktober 1917
Konrad Weiß: »Karl Caspar, ein Vertreter der modernen christlichen Kunst«, in: *Kölnische Volkszeitung,* 58. Jg., Köln 20. 10. 1917; wiederabgedruckt in: *Zum geschichtlichen Gethsemane,* Mainz 1919, s. 189-194, und Bigge 1945[2], S. 239-246, unter der Überschrift »Zur neuen katholischen Kulturbewegung, Karl Caspar«

Konrad Weiß: *Tantum dic verbo, Gedichte mit Steinzeichnungen von Karl Caspar,* Leipzig, 1918

Weiß Mainz 1919
Konrad Weiß: *Zum geschichtlichen Gethsemane, Gesammelte Versuche,* Mainz 1919 und Bigge 1945[2] (privater Nachdruck; nach dieser Ausgabe wird üblicherweise zitiert)

Weiß Februar 1919
Konrad Weiß: »Karl Caspar«, in: *Die Kunst für Alle,* 34. Jg., München, Februar 1919, s. 149-164

Konrad Weiß: »Der Sinn der modernen Kunstbewegung«, in: *Das heilige Feuer,* 7. Jg., Paderborn, August und September 1920, s. 418-424 und 451-457

Konrad Weiß: *Die cumäische Sibylle, Gedichte mit Steinzeichnungen von Karl Capsar,* München 1921

Konrad Weiß: »Karl Caspar«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 18. 3. 1922

Weiß Juni 1925
Konrad Weiß: »Karl Caspar, Zugleich ein Versuch über die neue Kunstbewegung«, in: *Zeitwende,* 1. Jg., München, Juni 1925. S. 653-658

Konrad Weiß und Karl Caspar: *Die kleine Schöpfung, Gedichte und Zeichnungen,* München 1926; verkleinerter Nachdruck, Insel-Bücherei Nr. 521, Leipzig 1937 (ohne Nennung Karl Caspars als Autor); veränderter Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe, Köln 1981

Konrad Weiß: *Das gegenwärtige Problem der Gotik, Mit Nachgedanken über das bürgerliche Kunstproblem,* Augsburg 1927

Konrad Weiß: »Bamberger Tage«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 22. 12. 1927 und 7. 1. 1928; zum Teil wiederabgedruckt in: *Wanderer in den Zeiten, Süddeutsche Reisebilder,* München 1958, und in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, s. 131-136

Konrad Weiß: »Karl Caspar 50 Jahre, Daten zur Münchner Kunstentwicklung«, in: *Münchner Neuste Nachrichten,* 13. 3. 1929; zum Teil

wiederabgedruckt in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 138

Konrad Weiß: »Die Ausstellung Caspar in Ulm«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 4.4.1929

Konrad Weiß: »Ausfahrt ins Schwäbische, Die große Ulmer Ausstellung von Karl Caspar und Maria Caspar-Filser«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 26.4.1929; wiederabgedruckt in: *Wanderer in den Zeiten, Süddeutsche Reisebilder,* München 1958, S. 60 und in: *Marbacher Magazin,* 15/30, S. 23

Konrad Weiß: »K. Caspar und M. Caspar-Filser, Münchner Kunstverein«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 10.6.1929

Weiß Augsburg 1929
Konrad Weiß: *Karl Caspar,* Münchner Kunstschriften, Bd. I., Augsburg 1929

Konrad Weiß: »Karl Caspar – Mit Gedanken zur künstlerischen Zeitlage«, in: *Die Kunst für alle,* 32. Jg., München, November 1930, S. 49-57; zum Teil wiederabgedruckt in: *Kat. Ausst.* Reutlingen 1973

Konrad Weiß: »Karl Caspar 60 Jahre«, in: *Münchner Neueste Nachrichten,* 13.3.1939 (Notiz)

Johannes auf Patmos und 8 weitere faksimilierte, farbige Titelzeichnungen von Karl Caspar zu den Erstausgaben der Werke von Konrad Weiß, versehen mit einem Gedicht oder Prosastück, hrsg. von W. Nyssen, Köln 1981

Weitere bibliographische Hinweise zu Konrad Weiß: *Marbacher Magazin,* Nr. 15, Marbach 1980

Karl Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker,* Leipzig 1924², Bd. VI, S. 466

Georg-Jakob Wolff: »Karl Caspar«, in: *München-Augsburger Abendzeitung,* 12.10.1917; zum Teil wiederabgedruckt in: *Kat. Ausst.* Langenargen 1979, S. 122-124

Alois Wurm: »Karl Caspar«, in: *Augsburger Postzeitung,* März 1922

Alois Wurm: »Karl Caspar als religiöser Maler«, in: *Augsburger Postzeitung,* 8.6.1929

Ausstellungskataloge Karl Caspar

Kat. Ausst. München 1911
Kollektiv-Ausstellung Karl Caspar. ein Vorwort von Konrad Weiß, München, Moderne Galerie Thannhauser, Dezember 1911. – Handzettel mir 21 Nrn. Karl Caspar und 30 Nrn. Maria Caspar-Filser

Kat. Ausst. Hannover 1916
2. Sonderausstellung Karl Caspar – Maria Caspar-Filser, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 8.11.-10.12.1916. Vorwort:Dr. P. E. Küppers. 73 Nrn. Karl Caspar und 43 Nrn. Maria Caspar-Filser

Kat. Ausst. München 1917
Karl Caspar, München, Moderne Galerie Thannhauser, Oktober-Ausstellung 1917, Handzettel mit 30 Nrn.

Kat. Ausst. Frankfurt 1917
Kollektiv-Ausstellung Karl Caspar – Maria Caspar-Filser, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 9.-29. April 1917, Faltblatt mit 60 Nrn. Karl Caspar und 50 Nrn. Maria Caspar-Filser

Kat. Ausst. Stuttgart 1919
Gemälde-Austellung Prof. Karl Caspar – Maria Caspar-Filser München, Plastik Prof. Alfred Lörcher Stuttgart, Stuttgart, Kunsthaus Schaller, 18. Juni-26. Juli 1919, 26 Nrn. Karl Caspar, 32 Nrn. Maria Caspar-Filser, 27 Nrn. Alfred Lörcher

Kat. Ausst. München 1922
Karl Caspar, München, Galerie Caspari 1922, Handzettel mit 24 Nrn.

Kat. Ausst. Ulm 1929
Ausstellung Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, Ulm, Museum der Stadt, März-April 1929, Vorwort: Julius Baum, Augsburg/Köln/Wien 1929, 59 Nrn. Karl Caspar, 52 Nrn. Maria Caspar-Filser

Kat. Ausst. München 1929
mit anderem Umschlag identisch mit Konrad Weiß: *Karl Caspar,* Augsburg 1929

Kat. Ausst. Nürnberg 1948
Karl Caspar – Maria Caspar-Filser – Felizitas Köster-Caspar, Nürnberg, Galerie Maier Lengeling, Mai 1948, 10 Nrn. Karl Caspar, 10 Nrn. Maria Caspar-Filser, 6 Nrn. Felizitas Köster-Caspar

Kat. Ausst. Stuttgart 1948
Karl Knappe, Maria Caspar-Filser, Karl Caspar, Felizitas Köster-Caspar, Stuttgart, Galerie Herbert Herrmann 1948, 7. Ausstellung

Ausst. Kat. Trier 1950
Ausstellung von Gemälden und Grafiken von Prof. Karl Caspar, Trier, Museum der Stadt im Simeonstift, 30. April-21. Mai 1950

Kat. Ausst. Rosenheim 1952
Sonder-Ausstellung Karl Caspar, Rosenheim, Städtische Kunstsammlung, 26.7.-26.8.1952, Faltblatt mit 15 Nrn.

Kat. Ausst. Bochum 1955
Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, Bochum, Kunstausstellung der Stadt, 2.5.-28.5.1955

Kat. Ausst. München 1956
KC und MCF, München, Kunstverein, 15.9.-14.10.1956, verlängert bis 11.11.1956, Karl Caspar 84 Nrn., Maria Caspar-Filser 53 Nrn.

Kat. Ausst. Schaffhausen 1957
Karl Caspar 1879-1956, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 13.1.-24.2.1957, Einführung: Bruno Effinger, 60 Nrn.

Kat. Ausst. Freiburg 1965
Ausstellung Karl Caspar 1879-1956, Freiburg, Stadthalle, Freundeskreis bildender Künstler ›Palette‹, 21.2.-14.3.1965, Einführung: Rudolf Riester, 83 Nrn.

Kat. Ausst. Reutlingen 1973
Karl Caspar 1879-1956, Das zeichnerische Werk, Reutlingen, Hans Thoma Gesellschaft, 8.4.-13.5.1973, Vorwort: Alfred Hagenlocher, Einführung: Rudolf Frauenfelder, 150 Nrn.

Kat. Ausst. München 1974
Karl Caspar 1879-1956, Ölbilder und Graphiken, München, Katholische Akademie in Bayern, 29,3.-20.6.1974, Vorwort: Franz Henrich; Herbert Schade: »Karl Caspar: Tradition und Freiheit«, 91 Nrn.

Kat. Ausst. Köln 1975
Karl Caspar (1879-1956), Zeitbilder des Glaubens, Köln, Katholische Hochschulgemeinde, Advent 1975, Vorwort: Wilhelm Nyssen; Wiederabdruck von Konrad Weiß: »Karl Caspar, Eine Studie über die künstlerische Ruhelosigkeit des Christentums«

Kat. Ausst. Langenargen 1979
Karl Caspar 1879-1956 zum hundertsten Geburtstag, Langenargen, Museum, 1.4.-30.9.1979, Grußworte hrsg. v. Eduard Hindelang, Helmut Engler, Georg Moser; Wilhelm Nyssen: »Karl Caspar, Zeichen der Wende«, Josef Pieper: »Begegnung mit Konrad Weiß – Aus einem Tagebuch«; Karl Neuwirth: »Die kleine Schöpfung im Werk Karl Caspars und Konrad Weiß«; Reinhard Müller-Mehlis: »Ort und Herkunft Karl Caspars«; Karl-Heinz Meißner: »Lebenschronik, Dokumente«

Kat. Ausst. München 1980
Karl Caspar zum 100. Geburtstag, Ölbilder und Graphiken, München, Katholische Akademie in Bayern, 25.1.-31.3.1980, Vorwort: Franz Henrich; Herbert Schade: »›Gethsemane‹ und ›Patmos‹«; Herbert Schade: »Die Graphik von Karl Caspar und das Problem der ›Gottesfasser‹«

Abbildungsnachweis

Für Fotos und Ektachrome haben wir zu danken: Jörg P. Anders, Berlin; Artothek, Planegg; Margit Behrens, München; Karl-Theodor Köster, Brannenburg; Foto Kleinhempel, Hamburg; Karl-Heinz Meißner, München; van der Mülbe, München; Toni Schneider, Friedrichshafen; Herbert Schruf, Bad Tölz; Harald Siebenmorgen, Braunschweig; Stadtarchiv München; Max Werkmeister, Freising; Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; Dorothea Zwicker, Würzburg.

Alle weiteren Fotos wurden uns freundlicherweise von unseren Leihgebern zur Verfügung gestellt bzw. stammen aus den Fotowerkstätten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Register

bearbeitet von Cornelia Stabenow

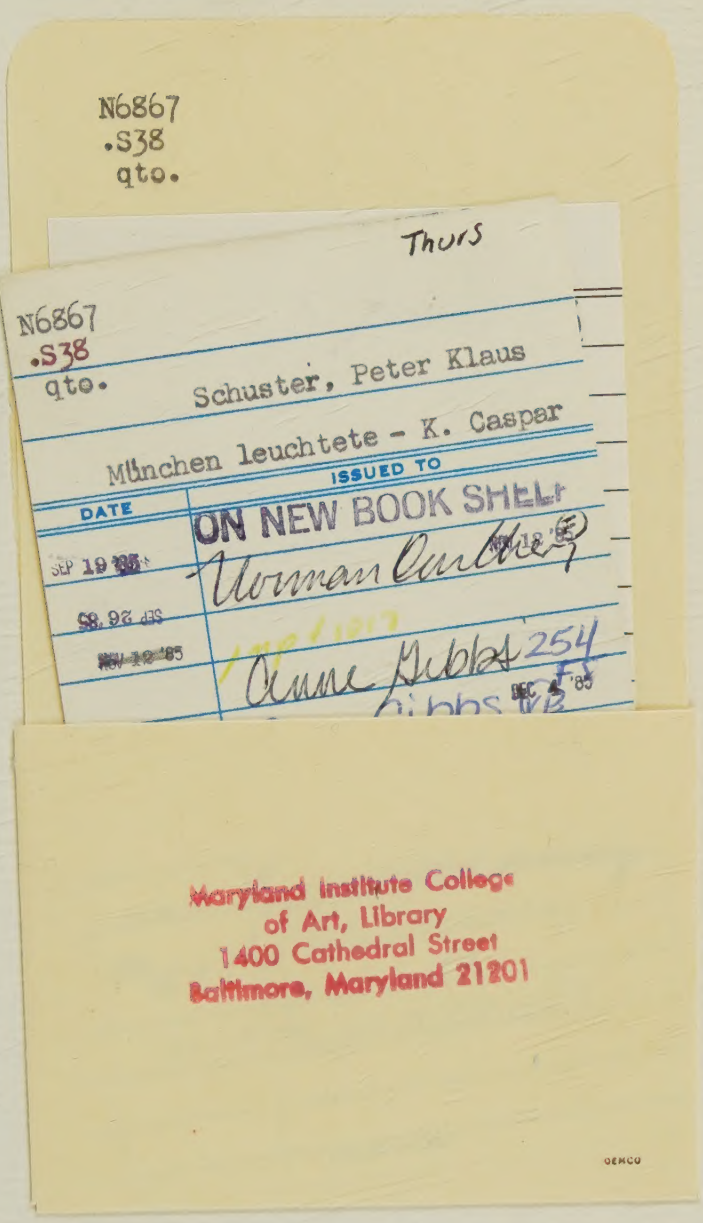
Adam, Karl S. 277
Adams, Paul S. 328 f.
Adenauer, Konrad *Kat. Nr. 151*
Albiker, Karl S. 245, 248, *Kat. Nr. 96*
Amiet, Cuno S. 245
Andri, Ferdinand *Kat. Nr. 13*
Fra Angelico S. 68, 76, 259, *Kat. Nr. 12*
Angermeyer, Jakob *Kat. Nr. 55*
Anquetil, Louis Pierre S. 264
Asam, Gebrüder S. 84
Archipenko, Alexander *Kat. Nr. 96*
Auer, von S. 27
Ball, Hugo S. 275
Ballin, Mogens S. 261
Bantle, Hermann S. 255
Baierl, Theodor S. 77
Bahr, Hermann S. 269
Barocci, Federigo *Kat. Nr. 61*
Barlach, Ernst S. 69, 71, 245, 315, *Kat. Nr. 58a, 95f.*
Bartning, Otto S. 57
Bartolomeo, Fra S. 30, *Kat. Nr. 20*
Baudelaire, Charles *Kat. Nr. 50*
Baum, Julius S. 87, 296, *Kat. Nr. 149*
Baumeister, Carl S. 80, 236
Baumhauer, Felix S. 65, 67, 71 f., 85
Baur, Ludwig S. 63
Becker-Gundahl, Johann Karl S. 71, 80 f., 83, 87 ff., 247 f., *Kat. Nr. 101, Farbtafel 25*, S. 129, *Farbtafel 28, S. 132*
Beckmann, Max S. 45, 52, 54, 69, 71, 245, 247, 249, 252, 268, 276, 304, 315, *Kat. Nr. 99*
Beeh, *Kat. Nr. 102*
Bergengruen, Werner S. 305, 308
Bergmann, Josef S. 87 ff.
Behrens, Peter S. 85, *Kat. Nr. 51*
Bellini, Giovanni S. 78, 90, *Kat. Nr. 101b*
Bernard, Emilie S. 261 ff.
Berndl, Richard S. 85
Bernadon, Gebrüder S. 76 f., *Kat. Nr. 14*
Bernhart, Josef S. 306, 307
Bersche, Alexander S. 315
Bestelmeyer, German *Kat. Nr. 51*
Bertram, S. 87
Beyschlag, S. 95
Bismarck, Otto von S. 24
Blake, William *Kat. Nr. 48*
Blei, Franz S. 329
Bleyl, *Kat. Nr. 92a*
Bloy, Leon S. 329
Boccioni, Umberto *Kat. Nr. 107*
Bodenhausen, C. von S. 99
Böcklin, Arnold S. 9, 40, 98, 233 f., *Kat. Nr. 15, 21, 22, 23, 24f., 27, 30f., 45f., 49f.*
Bonnard, Pierre S. 261
Botticelli, Sandro S. 90
Brancusi, Constantin *Kat. Nr. 96*
Brentano, Clemens von S. 316, *Kat. Nr. 34*
Breton, André *Kat. Nr. 12*
Brühlmann, Hans S. 237, 240
Buchner, Georg S. 100
Burckhardt, Jakob *Kat. Nr. 21*
Burgkmair, Hans S. 296
Burkart, Albert S. 87 ff.
Busch, Georg S. 58, 62, 64
Buser, Thomas *Kat. Nr. 55*
Calvin, Johannes S. 29, 33
Carossa, Hans S. 35, *Kat. Nr. 48*
Carpaccio, Vittore S. 78
Caspar, Berta Anna Maria (geb. Held) S. 232
Caspar, Felizitas (Tochter Karl Caspars) S. 244, 251, 309, *Kat. Nr. 152*
– (Enkelin) *Kat. Nr. 172*
Caspar, Karl S. 38 f., 41 f., 47, 68, 71, 243, 248, *Kat. Nr. 25, 109-176, Farbtafel 29-47*, S. 333-352
– Karl (Vater) S. 232
Caspar, Max S. 277, 313
Caspar-Filser, Maria (geb. Filser) S. 69, 232, 237 f., 242 ff., 249 ff., 305, 313, 330, *Kat. Nr. 109, 149*
Cassirer, Ernst *Kat. Nr. 95b*
Cassirer, Paul *Kat. Nr. 98b*
Cézanne, Paul S. 41 f., 247, 254, 265, 267, 272, 274, 278, 287, 290 ff., *Kat. Nr. 8, 25, 79, 84, 86f.*
Chassériau, Théodore *Kat. Nr. 18, 25*
Cima da Conegliano S. 78
Cimabue *Kat. Nr. 12*
Cingria, Alexandre S. 84, 270
Claudel, Paul S. 84, 316, 329
Coester, Oskar S. 47, 243
Corinth, Lovis S. 9, 29, 41, 45, 69, 245, 247, 315, 324, *Kat. Nr. 51, 53, 59, 162, Farbtafel 18-19*, S. 122-123
Cornelius, Peter S. 35 f., 39 f., 46, 74, 76, 81, 90, *Kat. Nr. 1, 31*
Corregio, Antonio *Kat. Nr. 32*
Courbet, Gustave S. 33, *Kat. Nr. 27, 56, 58a*
Couture, Thomas *Kat. Nr. 18*
Crailsheim, Friedrich v. S. 24, 26
Cranach, Lukas *Kat. Nr. 59*
Däubler, Theodor S. 316, *Kat. Nr. 130*
Dagnan Bouveret, Joseph v. S. 32, 96
Defregger, Franz von S. 95
Deger, S. 90
Delaunay, Robert S. 42, 52, 87, *Kat. Nr. 107*
Delacroix, Eugène S. 314, *Kat. Nr. 86*
Dempf, Alois S. 306
Denis, Maurice S. 37, 41, 261 ff., 267, 272, *Kat. Nr. 7, 9ff., 18, 25, Farbtafel 5*, S. 109
Derleth, Ludwig S. 316
Dessauer, Friedrich S. 306
Dietrich, Xaver S. 84
Diez, Julius S. 67 f., 73, 80, *Kat. Nr. 30ff., 45*
Diez, Wilhelm von *Kat. Nr. 40ff., 51, 55, 101a*
Diez, Robert *Kat. Nr. 96*
Dix, Otto S. 248, 252, 276, *Kat. Nr. 93a, 98b*
Donatello, Niccolo S. 9, 31
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch *Kat. Nr. 95b*
Drexler, Eugen S. 256 f., 284, *Kat. Nr. 110*
Droste-Hülshoff, Anette von S. 309, 316
Duchosal, Louis *Kat. Nr. 57*
Düllberg, *Kat. Nr. 98c*
Dürer, Albrecht S. 33, 42 f., 51, 55, 68, 78, 90, 272, 300, *Kat. Nr. 38, 40, 101a*
Dyck, Anthonis van S. 234
Eberts Josef S. 69 f., 72 f., 86 f., 243, 269, *Kat. Nr. 59, 100*
Eckmann, *Kat. Nr. 51*
Eichstaedt, S. 96
Emmerick, Anna Katharina *Kat. Nr. 34*
Ensor, James *Kat. Nr. 52*
Endrich, F. S. 36, *Kat. Nr. 112*
Erbslöh, Adolf S. 243
Eschweiler, Karl S. 277
Eulenberg-Hertefeld, Philipp zu S. 24
Exter, Julius *Kat. Nr. 50f.*
Eyck, Jan van S. 78, *Kat. Nr. 54*
Faulhaber, Michael von S. 85 ff., 89
Fechter S. 270, *Kat. Nr. 98b*
Feininger, Lionel S. 249
Feinhals, Hans S. 238
Feldmann, Louis S. 60, 83, 85
Festing, Franz S. 62
Feuerbach, Anselm S. 42, 90, 233 f., *Kat. Nr. 15, 18f., 25, 30, 45*
Feuerstein, Martin von S. 67, 78 ff., 83 ff., 87, 95, 261
Feyerabend S. 249
Ficker, Ludwig von S. 306
Fiedler, Konrad *Kat. Nr. 25f.*
da Fiesola, Mino S. 31, 10
Figel, Albert S. 85
Filiger, Charles S. 261, 263, *Kat. Nr. 12, 15*
Filser, Benno S. 277
Filser, Elsa S. 244, 251
Fiore, Joachim de S. 39, 54
Firle, Walter S. 34 f., 90, 97, 101, *Kat. Nr. 58a*
Fischer, Theodor S. 77
Flaskamp, Christoph S. 315
Flechtheim, Galerie *Kat. Nr. 96*
Fontane, Theodor S. 100, 312, *Kat. Nr. 46, 53*
Franz Joseph, Kaiser von Österreich *Kat. Nr. 59*
Friedrich, Caspar David S. 43, 44, 100
Führich, Joseph, von *Kat. Nr. 20*
Füssli, Johann Heinrich *Kat. Nr. 48*
Fugel, Gebhard S. 9, 33, 40, 61 f., 79 ff., 87, 236, 254, 256, 260, 284, 288, *Kat. Nr. 18, 28f., 33, 38, 47*
Funk, Philip S. 306
Gaddi, Taddeo *Kat. Nr. 12*
Gauguin, Paul S. 9, 37, 41, 43, 240, 247, 154, 261, 265, 272, 296, *Kat. Nr. 8f., 12f., 14, 17, 79f., 82, Farbtafel 6*, S. 110
Gebhardt, Eduard von S. 9, 40, 55 f., 68, 101, 311, *Kat. Nr. 53ff., Farbtafel 16*, S. 120
Geibel, Emmanuel S. 308
George, Stefan S. 309, 316, *Kat. Nr. 94*
Gezelle, Guido S. 316
Gies, Ludwig S. 85
Giotto di Bondone S. 42, 71, 80, 68, 260 f., 266, *Kat. Nr. 12*
Giorgione S. 78
Girieud, Pierre-Paul *Kat. Nr. 17*
Gött, Emil S. 243
Glötzle, Ludwig S. 67, 78 f., 85
Görres, Ludwig *Kat. Nr. 34*
Goethe, Johann Wolfgang von S. 34, 69, 234, 308, 310
Gogh, Vincent van S. 9, 41 ff., 71, 74, 101 f., 240, 254, 272, 276 ff., 281, 288, 292 f., 302, 315, *Kat. Nr. 8, 25, 59, 79, 91, 126, 162, Farbtafel 7*, S. 111
Goya, Francisco S. 293, *Kat. Nr. 52*
Goltz, Joachim Fthr. von der *Kat. Nr. 17, 82*
Grassl, Otto S. 72, 85
El Greco S. 42, 71, 247, 293 f., 314, *Kat. Nr. 86f.*
Gresnicht, Adalbert S. 257
Gropius, Walter S. 74
Grosz, George *Kat. Nr. 93a*
Grünenwald, Jakob S. 232 f.
Grünewald, Matthias S. 42, 43, 271, *Kat. Nr. 98a*
Guardini, Romano S. 306 f., 330 f.
Gulbransson, Olaf S. 245
Guntermann, Josef S. 255
Habermann, Hugo von S. 87, 233
Hackl, Gabriel von S. 71, 73, 77, 79, 81
Haecker, Theodor S. 306 ff., 331
Haftmann, Werner S. 45
Hagelstange, Alfred *Kat. Nr. 114*
Hagemann, Karl *Kat. Nr. 56*
Haggenmüller, Hans *Kat. Nr. 55*
Haller, Hermann S. 238
Halm, Peter S. 87
Hamann, Richard S. 67
Handel-Mazetti, Enrica von S. 305
Hanfstaengel, Franz u. Edgar S. 31 f., 34 f., 76, 90, 91, 95 ff., 102, *Kat. Nr. 1, 27, 36, 47*
Hartlaub, Gustav Friedrich S. 42, 43, 44, 45, 57, 66, 71, 269, 275, *Kat. Nr. 98c, 100*
Hartmann, Karl *Kat. Nr. 43*
Hasenkamp, Gottfried S. 329
Hauber, Josef S. 84
Hauberrisser, Georg Josef Ritter von S. 77
Haueisen, Albert S. 248
Haug, Robert von S. 235, 237, 244
Hauptmann, Gerhardt S. 329
Hausenstein, Wilhelm S. 45
Heckel, Erich S. 249, 268, *Kat. Nr. 92a, 94, 95b*
Heeremann, Freiherr von S. 57
Hefele, Hermann *Kat. Nr. 306f.*
Hegel, Georg F. W. S. 28
Heidegger, Martin S. 286
Heine, Thomas S. 245, *Kat. Nr. 51*
Heinrich, Alfred S. 71
Heinrich, Karl Borromäus S. 305
Heim, Georg S. 26 f.
Hellingrath, Norbert von S. 309
Helming, Helene S. 331
Hennecke, Hans S. 297
Herwig, Franz S. 305
Henselmann S. 248
Herloffsohn S. 308
Hermand, Jost S. 67
Herrmann, Carl S. 96, *Kat. Nr. 14*
Herrmann, Curt S. 264
Herterich, Johann C. *Kat. Nr. 42*
Herterich, Ludwig S. 77, 79, 233 f., 244, *Kat. Nr. 40ff., 51*
Hertling, Graf Georg von S. 22, 27, 63
Herwegen, Ildefons S. 329, 331
Hess, Heinrich Maria von S. 74, 243, *Kat. Nr. 1*
Heuss, Theodor S. 253
Heyse, Paul *Kat. Nr. 46*
Hildebrand, Adolf von *Kat. Nr. 21, 25f.*
Hiltensperger S. 67, 78
Hodler, Ferdinand S. 41, 71, 76, 80, 260, *Kat. Nr. 2, 57f., 84*
Höcker, Paul *Kat. Nr. 45*
Hölderlin, Friedrich S. 289 ff., 301, 309 f., 316, *Kat. Nr. 170*
Hölzel, Adolf S. 9, 41, 70, 73, 87, 237, *Kat. Nr. 100*
Hofer, Karl S. 42, 69, 237 ff., 245, 247 f., 252, *Kat. Nr. 25, 86f., 151*
Hoff, August S. 57
Hofmann, J. M. H. S. 90, 97 ff.
Hofmannsthal, Hugo von S. 312, *Kat. Nr. 60*
Hofmiller, Josef S. 315
Holbein, Hans S. 90, *Kat. Nr. 30*
Huber, Mathilde S. 237
Huber-Sulzemoos S. 67 f., 85
Hugo, Melchior von S. 237
Hunt, Holman S. 90, *Kat. Nr. 49*
Ibsen, Henrik *Kat. Nr. 80*
Igler, Gustav S. 235
Israels, Josef *Kat. Nr. 58a*
Jagerspacher, Gustav S. 47, 70 f.
Janssens, Abraham S. 97
Jarry, Alfred *Kat. Nr. 12*
Jawlensky, Alexeij von S. 38, 69, 84, 240, 242, 264 f., *Kat. Nr. 14*

Jettmar, Rudolf S. 263 *Kat. Nr. 13*
Kahlefeld, Heinrich S. 331
Kalckreuth, Leopold Graf S. 34, 235, 237, 324, *Kat. Nr. 86*
Kampmann, Theoderich S. 306
Kandinsky, Wassily S. 8, 29, 36ff., 42, 47, 69f., 84, 101, 242, 267, 274f., 287f., 312, *Kat. Nr. 17, 46, 48ff., 52ff., 103ff., 108, Farbtafel 23*, S. 127
Kanoldt, Alexander S. 47, 69f., 243
Kaspar, Hermann S. 251, *Kat. Nr. 101a*
Kaulbach, Wilhelm von *Kat. Nr. 31*
Kaulbach, Friedrich *Kat. Nr. 31*
Kaulbach, Friedrich August von S. 32, 97, 98, *Kat. Nr. 31, 56*
Kaulbach, Hermann S. 32, 90f., 100f.
Kehrer, Hugo S. 244
Keller, Albert von S. 9, 34, 79f., 84, 90, *Kat. Nr. 33ff., 158, Farbtafel 10*, S. 114
Keller, Friedrich von S. 233
Keller, Gottfried S. 234
Keppler, Bischof Wilhelm von S. 235f., 257, 259, 284, *Kat. Nr. 38, 59, 112, 113*
Keppler, Paul S. 33, 55, 256
Khnopff, Fernand S. 9, 34, 41, 71, *Kat. Nr. 49, Farbtafel 12*, S. 116
Kierkegaard, Sören S. 306
Kippenberg, Anton S. 307
Kirchhof, Kilian S. 329
Kirchner, Ernst Ludwig S. 268, *Kat. Nr. 92a, 93, 95b, 102*
Klee, Paul S. 46, 69, 242f., 245, 248, 276, 298, 312, *Kat. Nr. 46, 53*
Klenze, Leo *Kat. Nr. 3*
Klemmer, Franz S. 87
Klimt, Gustav *Kat. Nr. 13, 51, 82*
Klinger, Max S. 90, 98, 233, *Kat. Nr. 21, 47, 52*
Knappe, Karl S. 252, 276, 330
Kneip, Jakob S. 305
Knies, Richard S. 330, 332
Kögel, Linda S. 77, *Farbtafel 17*, S. 139
Kogan, Moissej S. 242
Kokoschka, Oskar S. 69, 268, 315, *Kat. Nr. 93a, 95b, 98*
Kolbe, Georg *Kat. Nr. 96*
Kollwitz, Käthe S. 249, *Kat. Nr. 21, 95bf.*
Kolmsberger, Waldemar S. 78, 85, 87
Kopp S. 47, 243
Kralik, Richard von *Kat. Nr. 13*
Krebs, Paulus S. 237, 255ff., 263f., *Kat. Nr. 110*
Kreitmeier, Joseph S. 84, 271
Kubin, Alfred S. 69, 242, 245, 276, 315, *Kat. Nr. 52, 102*
Kuhn, P. A. S. 57
Kunz, Fritz S. 64, 68f.
Künzle, P. Magnus S. 271
Le Fort, Gertrud von S. 305
Legros, Alphonse *Kat. Nr. 50*
Lehmbruck, Wilhelm S. 69, *Kat. Nr. 97*
Leibl, Wilhelm *Kat. Nr. 27, 32, 50, 56*
Lenbach, Franz von S. 28, 84, 98, 233, *Kat. Nr. 31f., 38f., 45f.*
Lenz, Maximilian S. 263, *Kat. Nr. 13*
Lenz, Peter (P. Desiderius) S. 9, 36ff., 83, 236, 239, 242, 254f., 257f., 262f., 265ff., 284, 296, 307, 309, 330, 332, *Kat. Nr. 2ff., 7, 11f., 14f., 113, Farbtafel 2*, S. 106
Leonardo da Vinci S. 96
Lichnowsky, Mechthilde S. 315
Lichtwark, Alfred *Kat. Nr. 59*
Liebermann, Max S. 9, 33, 44, 98, 324, *Kat. Nr. 33, 58a + b, 59*
Lill, Georg S. 63, 66, 70f., 85, 88, 271
Lindenschmitt, Wilhelm von S. 79, *Kat. Nr. 38, 44*
Linzen, Karl S. 305
Littauer, J. S. 30
Löfftz, Ludwig von S. 67f., 80, *Kat. Nr. 30, 40, 56b 101a*
Ludwig I. S. 21, 29, 35, 44, 74, *Kat. Nr. 1*
Ludwig II. S. 21, 23
Ludwig, Prinz v. Bayern S. 27
Luitpold (Prinzregent) S. 21, 24, 26, 28, 58, *Kat. Nr. 26*
Lutz, Joseph Maria S. 24
Luther, Martin S. 33, *Kat. Nr. 162*
Lutz, Johann von S. 24
Macke, August S. 101, *Kat. Nr. 93a*
Maillols, Aristide *Kat. Nr. 96*
Makart, Hans *Kat. Nr. 31, 59*
Mallarmé, Stéphane S. 329
Manet, Edouard *Kat. Nr. 19, 58a*
Mann, Thomas S. 7, 27, 29ff., 34ff., 38, 46, 90, 100f., 249, *Kat. Nr. 48*
Mantegna, Andrea S. 291, *Kat. Nr. 56*
Marc, Franz S. 9, 38, 47ff., 69ff., 73, 84, 87, 101f., 288, *Kat. Nr. 17, 52, 90, 93a, 103, 105, 107, Farbtafel 24*, S. 128
, Maria S. 49
Marées, Hans von S. 9, 41f., 45, 240, 247, 260, 264, *Kat. Nr. 21, 25ff., 79, 84, 86, Farbtafel 9*, S. 113
Maritain, Jacques S. 277
Marr, Karl von S. 68, 96, *Kat. Nr. 44*
Martin-Amorbach, Oskar *Kat. Nr. 101a*
Matisse, Henri S. 101, 264, *Kat. Nr. 96*
Max, Gabriel von S. 9, 32, 34, 80, 84, 90, 98, *Kat. Nr. 33f., 36, 44, 158, Farbtafel 11*, S. 115
Max-Ehrler, J. S. 101
Max Joseph, König v. Bayern S. 22
Meid, Hans S. 249
Meidner, Ludwig S. 268
Meier-Graefe, Julius S. 42, 264, *Kat. Nr. 25*
Meisenbach, Karl S. 250
Menzel, Adolf S. 312
Merson, L. O. S. 80
Meyer, Kunz S. 63
Meyer de Haan, Jacob S. 261, *Kat. Nr. 14*
Michel, Ernst S. 306f.
Michelangelo Buonarotti S. 258, 282, 322, *Kat. Nr. 97*
Michels, Thomas S. 329
Millais, John Everett S. 90
Millet, Jean-François S. 90, *Kat. Nr. 58a, 79*
Minne, Georges *Kat. Nr. 97*
Modigliani, Amedeo *Kat. Nr. 96*
Moillet, Louis S. 237
Möller, Robert S. 58
Mondrian, Piet S. 29, 37, 101
Monet, Claude S. 287
Montgelas, Maximilian Graf S. 23
Moreau, Gustave S. 80
Morgner, Wilhelm S. 101f., 268, *Kat. Nr. 93a*
Morwitz, Ernst *Kat. Nr. 94*
Müller, Carl S. 101
Müller, F. S. 96
Müller, Otto S. 245, 248, 268, *Kat. Nr. 92a, 95b*
Multscher, Hans *Kat. Nr. 98a*
Mumbauer, Johannes S. 306
Munch, Edvard S. 9, 35, 42, 45, 69, 245, 247, 314, 324, *Kat. Nr. 36, 48, 52, 80f., 84, 97, 162*
Munkácsy, Michael von *Kat. Nr. 28, 33, 58a, 59*
Murillo, Bartolomé S. 33, 90
Muth, Karl S. 65, 284, 306f., 313, 315, 328
Nauen, Heinrich S. 248
Netzer, Remigius S. 285
Nietzsche, Friedrich S. 29, *Kat. Nr. 21, 52, 80f.*
Nissen, Momme S. 85
Nitschke, Ulrich S. 237
Nolde, Emil S. 42, 45, 69, 71, 101f., 245, 247, 249, 268, 272, 281, 324, *Kat. Nr. 88ff., 92a, Farbtafel 22*, S. 126
Novalis S. 48f., 52
Nyland, Hans S. 305
Oppenheimer, Max S. 242
Orozco, José Clemente S. 73
Ostini, Franz von *Kat. Nr. 116*
Otto, Rudolf S. 278
Overbeck S. 90, *Kat. Nr. 20*
Pankok, Otto S. 248
Paul, Bruno S. 238
Pechstein, Max S. 245, 268, *Kat. Nr. 92a*
Peladans, Sar Josephin S. 263
Pellegrini, A. H. S. 70f., 245
Pfeffer, Albert S. 236ff., 256f., 284
Pfeil, Karl Gabriel S. 330
Picasso, Pablo S. 101, 315, *Kat. Nr. 97*
Pieper, Josef S. 306f.
Piglhein, Bruno S. 9, 33, 90, *Kat. Nr. 18, 33, 46*
Piloty, Ferdinand S. 68, 75, 78, *Kat. Nr. 31, 34, 40, 42*
Piper, Reinhard S. 251, *Kat. Nr. 25, 99, 103*
Pius X., Papst S. 84
Plečnik, Josef S. 263, *Kat. Nr. 13*
Plockhorst S. 90, 95, 97, 101
Plontke, Paul S. 72
Podewils, Philip von S. 27
Poe, Edgar Allen *Kat. Nr. 52*
Popp, Joseph S. 62
Poussin, Nicolas *Kat. Nr. 22*
Püttner, Walter S. 243
Purrmann, Hans S. 245, 249, 251
Puvis de Chavannes S. 9, 41, 80, 237, 256, 260, 267, 271, *Kat. Nr. 2, 18f., 25, 29*
Raffael, eig. Raffaelo Santi S. 34, 90f., 103, *Kat. Nr. 1, 24*
Ramberg, Arthur *Kat. Nr. 36*
Ranson, Paul S. 261, 264
Rauch, Christian Daniel S. 257
Reinhart, Hans S. 240
, Oskar S. 240
Rembrandt van Rijn S. 34, 90, *Kat. Nr. 32, 59, 62, 98b, 102*
Renoir, Jean S. 296
Renner, Paul *Kat. Nr. 139*
Rilke, Rainer Maria S. 295, 309, 314, *Kat. Nr. 97*
-, Clara S. 309
Ringbom, Sixten S. 53f.
Rivera, Diego S. 73
Rochefoucauld, Antoine de la S. 263
Rodin, Auguste S. 74, 309, 314, *Kat. Nr. 26*
Rohlfs, Christian *Kat. Nr. 58a, 91, 102*
Rops, Félicien *Kat. Nr. 37, 52*
Roquette, Otto S. 308
Rossetti, Dante Gabriel S. 90, *Kat. Nr. 48f.*
–, Christina *Kat. Nr. 49*
Ronault, Georges S. 45
Roussel, Xavier S. 261
Rubens, Peter Paul S. 90, 234
Runge, Philipp Otto S. 43, 44
Samberger, Leo S. 64, 85, *Kat. Nr. 38f.*
Sarto, Andrea del *Kat. Nr. 20*
Savonarola, Girolamo S. 29f., 36
Schack, Adolf Friedrich, Graf von *Kat. Nr. 19f., 21f., 25*
Schäfer, Bernhard, Dr. S. 242, 266, *Kat. Nr. 113*
Scharff, Erwin S. 242f., 248, 252, 276
Scheffel, Viktor S. 308
Scheibe, Richard *Kat. Nr. 96*
Schell, Hermann S. 235
Schiele, Egon *Kat. Nr. 82, 102*
Schiestl, Matthäus S. 63, 67f., 87, *Kat. Nr. 55, 101b, Farbt. 17*, S. 121
Schikaneder, F. S. 97, 100f.
Schinnerer, Adolf S. 34, 69, 276, *Kat. Nr. 102*
Schleibner, Kaspar S. 87, 788f.
Schlegel, Friedrich S. 49
Schlotthauer, Joseph *Kat. Nr. 1*
Schmidt-Rottluff, Karl S. 249, 252, 268f., 276, *Kat. Nr. 92, 94*
Schneider, Reinhold S. 307
Schnorr, Ludwig S. 74
Schnütgen, Alexander S. 55ff., 59, 64, *Kat. Nr. 38*
Schönberg, Arnold *Kat. Nr. 106*
Schopenhauer, Arthur *Kat. Nr. 99*
Schraudolph, Johann von S. 36, 67, 74, 78, 90, *Kat. Nr. 1, Farbt. 1*, S. 105
Schreiber, Georg S. 249
Schuch, Karl *Kat. Nr. 56*
Schuler, Alfred S. 316
Schurés, Edouard S. 263, *Kat. Nr. 8*
Schuster-Woldan, Raffael S. 58
Schwarz, Rudolf S. 330f.
Schwind, Moritz S. 68, 233
Seewald, Richard S. 70, 85, 243, 248, 305
Segantini, Giovanni S. 33f., 74, 81
Seidl, Gabriel von S. 75
Seitz, Rudolf S. 75, 79ff., 85, *Kat. Nr. 44, Farbtafel 26*, S. 130
Sérusier, Paul S. 37, 261, 262f., 265, *Kat. Nr. 9, 11ff., 14, 16ff.*
Seuffert, Robert S. 91
Slevinsky, Wladyslaw S. 265
Slevogt, Max S. 29, 233, 315, *Kat. Nr. 40, 51, 59, 102*
Sohn, A. W. *Kat. Nr. 53*
Sonnenschein, Carl S. 329
Spees, Friedrich S. 316
Stach, Ilse von S. 305
Staudhamer, Sebastian S. 59, 62, 64
Steffeck, Carl *Kat. Nr. 25*
Steiner, Fridolin S. 255
Steiner, P. Lukas S. 267, *Kat. Nr. 4ff., Farbtafel 3*, S. 107
Steiner, Rudolf S. 240
Steinle, Edward, Ritter von *Kat. Nr. 20*
Stifter, Adalbert S. 309
Strathmann, Carl *Kat. Nr. 51*
Streicher, Matthias S. 60
Strindberg, August *Kat. Nr. 80*
Strutt, W. S. 96, 99
Stuck, Franz von S. 9, 35f., 55, 84, 87, 90, 98, 233, 248, *Kat. Nr. 21, 29, 33, 41, 46ff., 50, 100, Farbtafel 13*, S. 117
Suhrkamp, Peter S. 307
Tassaert, Octave *Kat. Nr. 8*
Tennyson, Alfred Lord *Kat. Nr. 49*
Thorn-Prikker, Johann S. 41, 57, 71, *Kat. Nr. 51, 94*
Thannhauser, Galerie S. 42, *Kat. Nr. 8, 17, 91*
Thalheimer, Paul S. 72, 85
Thiersch, August S. 78
Thoma, Hans S. 9, 45, 90, 98, 324, *Kat. Nr. 27, 55, 82, 109*
Tieck, Ludwig S. 36
Tizian S. 78, 90, 234, *Kat. Nr. 54*
Toorop, Jan S. 41, 71, *Kat. Nr. 51*
Toulouse-Lautrec Henri de S. 265
Trakl, Georg S. 306
Tröndle, Hermann S. 264
Trübner, Wilhelm S. 40, *Kat. Nr. 40, 51, 56, 58a, Farbtafel 8*, S. 112
Tschudi, Hugo von *Kat. Nr. 8, 57*
Uhde, Fritz von S. 9, 32ff., 40, 42, 45, 55f., 68, 71, 84, 90, 98, 101, 233, 311, 324, *Kat. Nr. 28, 32, 58a, 99ff., 109, Farbt. 14-15*, S. 118-119
Unold, Max S. 69, 243, 248
Untersberger, Giovanni S. 90
Papst Urban VIII. S. 231
Veit, Philip S. 90
Verhaeren, Emile S. 329
Verkade, Jan (P. Willibrord) S. 9, 36ff., 41f., 240, 260ff., 264ff., 311, *Kat. Nr. 7, 9ff., 12ff., 17f., 25, Farbtafel 4*, S. 108
Vershofen, Wilhelm S. 305
Vogeler, Heinrich *Kat. Nr. 55*
Voit, Jakob *Kat. Nr. 55*
Vollmar, Georg von S. 26
Vorhoelzer, Robert S. 88
Vuillard, Edouard S. 261, 264f.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich S. 36
Wagner, Richard S. 83
Wahl, Josef S. 65
Walden, Herwarth *Kat. Nr. 98b*
Weber, Paul S. 98, *Kat. Nr. 40*
Weisgerber, Albert S. 294, *Kat. Nr. 47, 83ff., 93a, 102, Farbtafel 20*, S. 124
Weiß, Konrad S. 7, 9, 39ff., 44f., 46, 80, 84, 232, 240, 242, 249, 253f., 266, 274f., 277f., 280ff., 287f., 292ff., 297ff., 302ff., 307ff., 325, 327ff., *Kat. Nr. 25, 27, 51, 53, 56f., 59f., 79, 111, 115, 123, 126, 127, 129, 138, 155, 164, 169, 171, 175*
Weiß, Emil Rudolf S. 238
Wereschtschagin, Wassilij Wassiljewitsch S. 288
Weyden, Rogier van der S. 78, 90, *Kat. Nr. 54*
Wiedemann, Peter von S. 25f.
Wilhelm II., Kaiser *Kat. Nr. 59*
Winckler, Josef S. 305
Witte, Fritz S. 56f., 65, 85
Wittgenstein, Karl *Kat. Nr. 13*
Wölfflin, Heinrich S. 41
Worringer, Wilhelm S. 41f., 271
Wüger, Jakob (P. Gabriel) S. 36, 255, 267, *Kat. Nr. 4ff., Farbtafel 3*, S. 107
Zahn, Leopold S. 269
Zimmermann, Ernst Karl Georg S. 84, 97, *Kat. Nr. 32*
Zügel, Heinrich von S. 233
Zwingli, Ulrich S. 29

MARYLAND INSTITUTE
COLLEGE OF ART

10020427

INDEXED IN MI
CATALOG'S ARTISTS' INDEX



Kunst bei Prestel

Luther und die Folgen für die Kunst
Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1983/84. Herausgegeben von Werner Hofmann. 688 Seiten mit 1172 Abbildungen, davon 40 in Farbe. Leinen. ISBN 3-7912-0633-2.

Der Blaue Reiter
Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München. Bearbeitet von Rosel Gollek. 424 Seiten mit 540 Abbildungen, davon 131 in Farbe. Leinen. ISBN 3-7913-0568-9.

Kandinsky und München
Begegnungen und Wandlungen 1896-1914
Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1982. Herausgegeben von Armin Zweite. 452 Seiten mit 578 Abbildungen, davon 47 in Farbe. Leinen. ISBN 3-7913-0613-8.

Alexej Jawlensky (1864-1941)
Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, und in der Staatlichen Kunsthalle, Baden-Baden, 1983. Herausgegeben von Armin Zweite. 360 Seiten mit 420 Abbildungen, davon 103 in Farbe. Leinen. ISBN 3-7913-0629-4.

Erich Heckel (1883-1970)
Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Graphik
Katalog der Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag im Museum Folkwang, Essen, und im Haus der Kunst, München, 1983/84. Herausgegeben von Zdenek Felix. 240 Seiten mit 313 Abbildungen, davon 87 in Farbe. Leinen. ISBN 3-7913-0646-4.

Franz Marc (1880-1916)
Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 1980. Herausgegeben von Rosel Gollek. 328 Seiten mit 410 Abbildungen, davon 60 in Farbe. Gebunden. ISBN 3-7913-0537-9.

Sharon L. Hirsh
Ferdinand Hodler
144 Seiten mit 41 eingeklebten Farbtafeln und 60 einfarbigen Abbildungen. Leinen. ISBN 3-7913-0563-8.

Rolf Andree
Arnold Böcklin
Die Gemälde. 582 Seiten mit 45 Farbtafeln und 447 einfarbigen Abbildungen. Leinen. ISBN 3-7913-5.

Prestel-Verlag München

ISBN 3-7913-0686-3